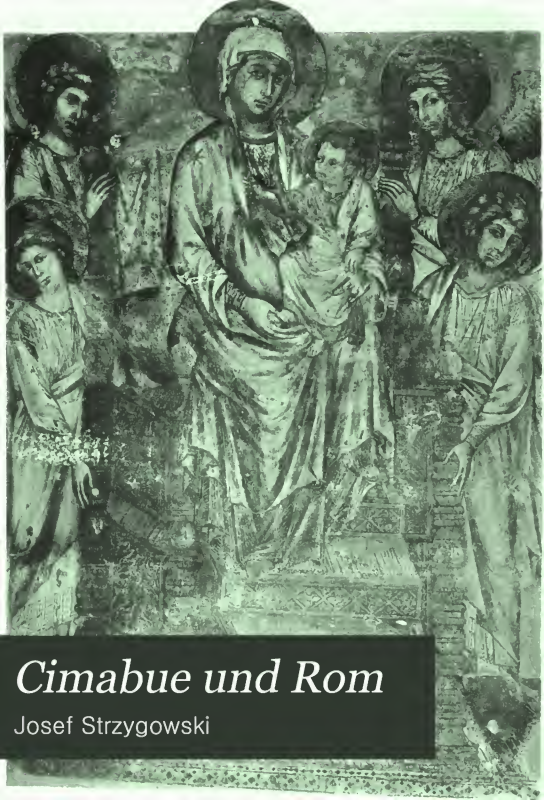


Cimabue und Rom

Josef Strzygowski

CIMABUE UND ROM.

FUNDE UND FORSCHUNGEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE UND ZUR TOPOGRAPHIE DER STADT ROM

VON

DR. JOSEF STRZYGOWSKI

PRIVATDOCENT DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT WIEN.

MIT SIEBEN TAFELN UND VIER ABBILDUNGEN IM TEXTE.

MIT UNTERSTÜTZUNG DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

WIEN, 1888.

ALFRED HÖLDER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER

I., ROTHENTHURMSTRASSE 15.

DEN RÖMISCHEN FREUNDEN.

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit ist eine römische. Entstanden unter von Tag zu Tag neu auf mich einstürmenden Eindrücken und Anregungen, wird sie schwerlich von den Mängeln eines derart beunruhigten Denkens frei sein. Die Fülle des Stoffes war, trotzdem ich ihn möglichst zu begrenzen suchte, zu erdrückend, als dass ich mit der Bearbeitung auf ruhigere Tage hätte warten können; während andererseits ein Losreissen von Rom unmöglich erschien, so lange die Arbeit nicht gethan war.

Dass es mir unter solchen Umständen dennoch gelang zu einem Schlusse zu kommen, danke ich den stillen Räumen des römischen Institutes, dessen Gastfreundschaft ich so lange unter Prof. Henzen und Helbig's persönlicher, liebenswürdigster Teilnahme geniessen durfte. Weiter aber habe ich der hohen kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien zu danken, da es mir nur durch die Bewilligung eines Druckkostenbeitrages möglich wurde, dieses Buch wenigstens mit den notwendigsten Illustrationen ausstatten zu können. Trotzdem werden dem Leser noch viele Belege an Photographien abgehen. Ich suchte die Möglichkeit diese Lücke auszufüllen dadurch nahezulegen, dass ich an den betreffenden Stellen die Adresse desjenigen Photographen citirte, bei dem Aufnahmen zu haben sind. Mit einem Franc wird das einzelne Blatt stets bestens bezahlt sein. Alinari rechnet bekanntlich das Dutzend zu neun, Carloforti zu sieben Francs.

Wien, im Juli 1887.

Josef Strzygowski.

INHALT.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

CIMABUE.

Einleitung.

Die Kunst gedeiht mit der Civilisation, der Künstler geht aus der Nation hervor. Im Mittelalter ist das Kunstwerk selbst direct das Kriterium zum Schlusse auf den Zeitgeist. Seit 1300 circa schiebt sich zwischen beide ein Drittes, das Individuum. Seine Ergründung tritt von da ab in den Vordergrund unserer Studien, und erst von ihm aus schliessen wir auf die bewegenden Ideen seiner Zeit. Die erste Persönlichkeit, welche aus der Gesamtheit einer Kunst dominirend hervortritt, wird schon auf Grund dieser Erscheinung allein ein der Intensität nach ähnliches Interesse hervorrufen wie derjenige Künstler, welcher später den Höhepunkt bezeichnet. Doch besteht ein charakteristischer Unterschied zwischen der Art, wie wir den ersten und der Art, wie wir den bedeutendsten Vertreter einer Kunst- oder Culturepoche betrachten. Denn, wenn letzterer an sich unsere Aufmerksamkeit fesselt und wir bestrebt sind seinen Charakter, seine Begabung und die Aeusserungen beider im Gange seiner Entwicklung zu erkennen, so tritt beim Prototyp die Frage in den Vordergrund, woher es gekommen sei und aus welchen Elementen es sich herausgebildet habe. Nur zu leicht wird über diesen Fragen die Persönlichkeit selbst vernachlässigt.

So bei Cimabue. Er bezeichnet den Beginn einer nationalen italienischen Malerei und als solcher ist er in Aller Munde. Jeder verbindet mit diesem Namen einen abgerundeten Begriff und glaubt den Meister zu kennen. Bei dem ersten kritischen Versuche seine Persönlichkeit zu charakterisiren, stellt sich heraus, dass wir sehr wenig

von ihm wissen. Und doch ist über Cimabue bis auf unsere Tage relativ fast mehr als um sonst einen Künstler geschrieben und gestritten worden. Leider handelte es sich dabei nur weniger um diese Künstlerindividualität selbst, als um den Ursprung derselben und den Ruhm, der Vorkämpfer einer nationalen italienischen Kunst zu sein.

Bis auf die Entdeckung einiger directer Nachrichten im Beginne unseres Jahrhunderts war Vasari allein die Quelle des Wissens über Cimabue gewesen. Und Vasari hat sich um die Persönlichkeit des Meisters mehr gekümmert als alle seine fachgenössischen Nachfolger. Der Kunsttheoretiker Lomazzo verhält sich in dieser Richtung indifferent. Aber gegen ihn und in erster Linie gegen Vasari wendet sich gleich der Dritte in der Reihe, Giulio Mancini. Von Geburt Sienese, dem Berufe nach Mediciner, hatte er als Leibarzt Urbans VIII. in Rom hinreichend Gelegenheit mittelalterliche Kunstwerke zu sehen. Er ist es gewesen, der zuerst sich in seinem bisher ungedruckten kritischen Tractat gegen Vasari's Behauptung wendet, dass die Kunst vor Cimabue eher ausgestorben als verirrt gewesen sei und Cimabue sie wieder erweckt habe. Nachdem nämlich Mancini über einige römische Künstler des 11. und 12. Jahrhunderts gesprochen hat, kommt er auf seinen Landsmann Guido da Siena und dessen bekannte Madonna in S. Domenico und fährt dann fort:[1]) „Es wundert mich, dass Vasari dieses Mannes nicht Erwähnung thut, und ich muss bemerken, dass er sich im Leben des Cimabue da Fiorenza sehr täuscht, wenn er sagt, dass dieser es gewesen sei, welcher die Malerei wieder belebte; denn der obengenannte Petrolino[2]) lebte und arbeitete 100 Jahre vor Cimabue's Geburt und dieser Guido da Siena war bereits im Jahre der Geburt des Cimabue thätig,[3]) so dass vielmehr für die Zeit des Cimabue und seiner Geburt gesagt werden muss, dass die Malerei bereits geboren war und durch die Strassen von Siena und Rom spazierte. Umsomehr, als wir gelegenen Ortes die Continuität der Malerei hervorheben werden, von welcher es sich versteht, dass sie durchaus niemals er-

[1]) Vaticana, Cod. Capp. 231, p. 61.

[2]) p. 59: Nella Tribuna di SS^{ti} quattro Coronati dove sono queste lettere GG. et Petrolinus Pittores. Vergl. damit Crowe und Cav. D. A., I., p. 73.

[3]) p. 60: Guido da Siena visse intorno al 1220 al 1250. Mancini führt das Datum der Madonna von S. Domenico nicht an, obwohl er die Inschrift im Uebrigen vollständig citirt.

starb und deshalb auch nicht von Cimabue wiederbelebt werden konnte, wie Vasari gesagt hat, der eine gewisse Sorgfalt, die, wie mir scheint, angewendet werden müsste um gut zu schreiben, nur wenig gebraucht hat."

Und noch einmal kommt Mancini auf diesen Punkt zurück (p. 67). Auf Guido folgten Torrita und Rossuti. „Cimabue . . . war Zeitgenosse der genannten Rossuti und Torrita, da Vasari sagt, er sei im Jahre 1300 sechzig Jahre alt gestorben, so dass er 1240 geboren wurde, und diese arbeiteten vor 1300 und starben auch um diese Zeit, wie gesagt wurde, ja sie arbeiteten sogar nahe an 1240 in einer Zeit, wo Cimabue weder gelernt noch gelehrt haben konnte, und ich glaube, dass beide, und besonders Torrita, älter waren als Cimabue, so dass Cimabue die Malerei in Rom weder wieder erweckte, noch neu belebte." — Somit stellt sich uns der später so heftig, besonders zwischen Siena und Florenz geführte Streit um den Vorrang in der Wiederbelebung der Kunst schon hier in seiner spitzigsten Form dar, indem es bereits Mancini nicht an persönlichen Ausfällen mangeln lässt. Allerdings hat aber erst Baldinucci das allgemein zündende Signal gegeben, indem er in seiner 1681 erschienenen „Apologia a pro delle glorie della Toscana" gegen Mancini, Malaspini und Ridolfi polemisirend behauptet:[1]) „Und so malte man allerdings, bevor Cimabue und Giotto geboren waren, auf der Welt, aber Cimabue entdeckte und Giotto vollendete die Erfindung einer so neuen, schönen und niemals von den Menschen jener Zeit gesehenen Manier, dass die bis dahin geschaffenen Malereien alles Andere zu sein schienen als Gemälde." Und nun fielen die della Valle, der den Mancini ausschreibt, Mariotti, Orsini, Morrona und Lanzi, wie sie in der italienischen Literatur bis auf unsere Tage fortleben, über den armen Vasari her und stellten ihre Localheiligen auf, die sehr wohl die wahre Kunst geübt hätten, ohne eines Cimabue zu bedürfen. Das ist die eine Richtung, welche Barricaden gegen die Erkenntniss der Persönlichkeit Cimabue's türmte.

Die andere geht aus von Vasari's Behauptung, dass Cimabue Schüler griechischer Maler gewesen sei, welche die Regierung von Florenz berufen hätte, damit sie die in Toscana, respective in Florenz verloren gegangene Kunst der Malerei wieder einführten. Sie seien

[1]) Notizie dei professori del disegno etc., ed. Firenze 1846. I, p. 70.

damals gerade mit der Ausmalung der Capella Gondi in S. Maria Novella beschäftigt gewesen. Als sich aber sehr bald herausstellte, dass diese Capelle in jener Zeit noch gar nicht bestand, so bildeten sich zweierlei Parteien aus: die eine, welche jedes Eingreifen der Griechen in den Entwicklungsgang der italienischen Kunst längnete, die andere dagegen, den Griechen Alles zumutend, was roh und abstossend war, hielt an der Berufung der Griechen fest und suchte auf irgend eine Weise Erklärung oder Ersatz für die Capella Gondi des Vasari zu finden.

Rumohr schloss diese Streitigkeiten ab, indem er Pisa und Siena den Vorrang vor Florenz in der Entwicklung der Kunst des 13. Jahrhunderts gab und Vasari's Behauptung von der Berufung griechischer Künstler dahin modificirte, dass er, von der Betrachtung einiger byzantinischer Kunstwerke ausgehend, constatirte, der Einfluss der Byzantiner sei seit den ersten Decennien des 13. Jahrhunderts bis zu den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts in Italien allgemein und fruchtbringend verbreitet gewesen.[1]) Nach Erledigung dieser Fragen bleibt auch Rumohr nur wenig über Cimabue zu sagen übrig. Kannte er doch nur das Zeugniss des Dante und seines Commentators. Da wir bis auf den heutigen Tag kein inschriftlich beglaubigtes Werk des Meisters besitzen, so glaubte Rumohr kein sicheres Kriterium zur Beurteilung von Cimabue's Kunstweise zu besitzen und fertigte daher die beiden Madonnen in S. Maria Novella und in der Akademie, die er aus allgemeinen Gründen als Werke des Meisters anerkennt, mit ein paar Bemerkungen über die Technik ab. Assisi übergeht er vollständig.

Inzwischen rückt gerade Assisi in den Vordergrund der Studien. Schon 1821 gibt Witte im Kunstblatte (p. 15, 57 ff.) eine Besprechung des Sacro Convento, die jedoch Cimabue nur wenig neben seinem Schüler Giotto zur Geltung kommen lässt. Dafür erscheint zur selben Zeit als Rumohr seine Forschungen veröffentlichte, wieder im Kunstblatt[2]) eine so umfassende Bearbeitung Cimabue's, wie sie seither nicht wieder geliefert worden ist. Franz Köhler macht dort den Versuch Cimabue's künstlerische Wesenheit und die Einflüsse, unter denen sich dieselbe entwickelt habe, auf Grund allein seiner Malereien

---

[1]) Ital. Forsch., I., p. 351.

[2]) von 1827, p. 21 ff. und p. 100 ff.

in Assisi, ohne Berücksichtigung der Madonnen, herauszuarbeiten. Da sprüht und blitzt es von romantischem Feuer. „In den Gemälden des Baptisteriums zu Parma vernehmen wir die ersten, zwar noch fernen, aber doch sehr hörbaren Klänge der Echo, die dem Rufe der Natur antwortet. Giunta, der Pisaner, ist der Gottsched unter den Malern. Er waltet, noch im vollen Sinne des Wortes kein Maler zu nennen, im Vorzimmer der Malerey und gibt den Nachfolgern die Maassen der Verhältnisse und die Palette mit den geriebenen Farben. In Cimabue's Malereien zu Assisi aber sehen wir die Seele der Parmesaner und den Körper Giunta's zu einem Ganzen, zum vollen Keime der Malerey verbunden. Giunta-Gottsched gegenüber ist Cimabue der Klopstock der Malerei, denn beide riss die Vorsehung aus den Schulbänken von den toten Büchern hinweg und an ihre ewig strömenden Lebensquellen, damit das Wasser des Lebens ihre Seelen tränkte. Cimabue", führt Franz Köhler fort, „nachdem er sich bei den Griechen gebildet und Giunta's Fortschritte durch das Studium seiner Werke sich zu eigen gemacht hat, wird durch einen äusseren Anstoss zur künstlerischen Freiheit geführt. Und dieser kann nur von einem Orte ausgegangen sein: von Parma. So hatte denn", schliesst der Autor, „von allen Quellen des Schönen, die zu seiner Zeit auf der Erde flossen, keine dem darnach Dürstenden einen nährenden und belebenden Trunk versagt, wie sollte dann die einzige noch übrige, die Kunst der Alten, sich vor ihm verschlossen haben? Woher sonst der bessere Faltenwurf an Kleidern, die nicht mehr getragen wurden, woher die Gestalten der nackten Genien, die dem christlichen Maler, der seinen Engel bekleidete, sonst ferne liegen mussten?"

In diesem sympathischen und des Meisters gewiss nicht unwürdigen Artikel geht Franz Köhler nur, wie alle seine Vorgänger, soweit sie sich nicht auf die Florentiner Madonnen beschränkten, von einem durchaus falschen Kriterium für die Beurteilung Cimabue's aus, nämlich von den Gemälden der Decke und der oberen Wandflächen des Langhauses der Oberkirche. Crowe, respective Cavalcaselle haben das entschiedene Verdienst zuerst in Assisi aufgeräumt und speciell dem Cimabue mit allgemein anerkannten Gründen die gesammte Bilderreihe im Langhaus der Oberkirche abgesprochen zu haben. Unser Meister selbst wird dagegen von diesen Forschern ziemlich kühl behandelt, einzig der Madonna Rucellai gegenüber

durchdringt sie etwas Wärme und es wird wenigstens so viel zugestanden, dass dieses Werk allein schon Cimabue über seine Vorgänger erhebe und es ohne dasselbe schwer sein würde, die Entwicklung Giotto's und seiner künstlerischen Principien zu besprechen. — Den letzten verdienstvollen Schritt, was die Sichtung der Cimabue-Malereien in Assisi anbelangt, hat schliesslich Thode in seinem mit so warmem Enthusiasmus für den heiligen Franziscus geschriebenen Buche gemacht, indem er endlich auch das alte Märchen des Padre Angeli: Giunta habe den rechten Kreuzarm und Chor der Oberkirche ausgemalt, auf seinen wahrscheinlichen Ursprung zurückleitet und diesen mit zu den ausgezeichnetsten Werken Cimabue's gehörenden Cyclus für unseren Meister zurückfordert.

So weit ist die Forschung gekommen, welche, auf Vasari fussend, sich seiner Kritik und den von ihm aufgeführten Werken zuwandte. In unserem Jahrhundert aber hat sich das Wissen von Cimabue über Vasari hinaus ausgedehnt. Zuerst fand Ciampi in den Rechnungsbüchern der Opera del Duomo zu Pisa Notizen, wonach Cimabue Zahlung für Arbeiten an dem Apsismosaik des Domes erhalten hat, Ernst Förster aber erst verwertete diesen Fund für die Kunstgeschichte. In neuester Zeit sind wir durch einen jener seltenen Zufälle in den Besitz zweier anderer höchst wertvoller Documente gelangt. Giuseppe Fontana fand eines Tages im Laden eines Pizzicagnolo in Pisa zwei der fehlenden Bände von Notariatsacten des Spedale nuovo zu Pisa. Darin sind zwei andere Documente erhalten, ein Vertrag wegen Lieferung eines Altarwerkes und die erste Zahlungsbestätigung an Cimabue, dessen ausführliches Nationale hier gegeben wird. Darauf hin schloss Gaetano Milanesi sofort auf Grund einiger scheinbarer Widersprüche, es müsse um 1300 zwei Meister Namens Cimabue gegeben haben. Cavalcaselle und Crowe bekämpfen das in der neuerdings erschienenen zweiten italienischen Auflage mit allgemeinen Gründen.

Das ist der Stand der heutigen Cimabue-Forschung. Wir sehen, auf der einen Seite ist durch klare Sichtung von Cimabue's Werken der erste Schritt gethan, um zu einem präcisen Urteile über des Meisters Kunstweise zu gelangen. Andererseits aber droht eine neue Invasion von Fragen wie die kaum beseitigten über den Vorrang in der Wiederbelebung der Kunst und den Einfluss der Griechen, indem es sich nun um die Person des Cimabue handeln würde. Einige

Funde und durch sie angeregte Beobachtungen haben mir die Mittel in die Hand gegeben, in ersterer Richtung vorwärts zu gehen, der letzteren Gefahr aber von vornherein den Boden zu entziehen. Damit Hand in Hand offenbarten sich Geheimnisse und der ganzen Cimabue-Forschung eine Bahn, die geeignet sein dürfte Licht in eine Periode der Kunstgeschichte zu werfen, in der sich bisher jeder Einzelne nach Gutdünken zurechtzufinden suchen musste. Gerne hätte ich ein Bild der Kunstzustände des 13. Jahrhunderts entwickelt, doch dazu liegt die Geschichte des Byzantinismus in Italien noch zu sehr im Argen. Ich begnüge mich daher im Nachfolgenden mit der Publication der Documente und dem Versuche, sie für die Kunstgeschichte zu verwerten und ins Licht zu stellen.

Vasari und seine Quellen.

Wir haben eben in der Einleitung gesehen, zu welchen Jahrhunderte dauernden Controversen Vasari's Vita des Cimabue Anlass gegeben hat. Und bisher hoben wir nur die Haupt-Streitpunkte hervor: dass Cimabue die Malerei wiedererweckt und bei griechischen Meistern gelernt habe. Daran aber schliesst sich eine ganze Reihe weiterer Bedenken. Zunächst gegen die ganze Jugendgeschichte, dann gegen eine grosse Anzahl der von Vasari aufgezählten Werke, insbesondere gegen die summarische Zuteilung der Fresken von Assisi. Weitere Zweifel herrschen über die Entstehungszeit der Madonna Rucellai, über den Besuch Carls von Anjou und die damit verbundenen Festlichkeiten. Die Nachricht, Cimabue sei dem Arnolfo als Dombaumeister an die Seite gegeben worden, wurde überhaupt niemals ernstlich herangezogen. Was all' diesen Bedenken immer aufs Neue Nahrung gibt, ist der inzwischen positiv gelieferte Beweis, dass die Capella Gondi, in der Vasari die Griechen arbeiten lässt, damals noch nicht existirt habe und das Todesjahr des Cimabue nicht das von Vasari angegebene sein könne. Neuerdings beginnt man sogar daran zu zweifeln, ob Cimabue der Lehrer Giotto's gewesen sei, und es gibt Leute, die bereit wären, den Namen Cimabue ganz aus der Kunstgeschichte zu streichen, wenn nicht die Erwähnung bei Dante und in einigen neuerdings bekannt gewordenen Urkunden vorläge.

Auf diese Weise schrumpft die ziemlich umfangreiche Vita des Vasari zusammen auf die wenigen Nachrichten von Werken, die man nach allseitigem Uebereinkommen für Schöpfungen des Cimabue ansieht. Nach Uebereinkommen — denn inschriftlich bezeugte Werke des Meisters sind uns nicht erhalten. Von jenen einstimmig für Schöpfungen des Cimabue erklärten Gemälden wäre auszugehen. Ich werde damit im folgenden Capitel beginnen. Zuvor möchte ich aber doch noch einmal den Vasari vornehmen und die Frage aufwerfen: woher schöpfte der Aretiner seine Nachrichten über Cimabue?

Noch vor Kurzem hätte ich dieser Frage ratlos gegenüber gestanden. Rumohr hat allerdings nachzuweisen gesucht, dass Ghiberti die Quelle für die Behauptung sei, die Kunst wäre in Toscana, respective Florenz ausgestorben gewesen und Cimabue erst hätte sie wieder erweckt. Damit waren wir aber auch mit dem Quellennachweis fertig. Vasari selbst zwar führt in der ersten Auflage zweimal seinen Gewährsmann mit „dicesi“ ein. Ein Grund mehr zu all' dem oben geäusserten Verdacht. Wir wissen, was das λέγεται bei Pausanias und das „dicitur“ bei Plinius zu sagen hat. Welcher Historiker gibt heute etwas auf das, „was man sich erzählt?“ Etwas Vertrauen erregt schon die in der Ausgabe von 1568 nach einem „dicesi“ eingeschobene Bemerkung: „ed in certi riccordi di vecchi pittori si legge“. Damit bekommen wir wenigstens Gewissheit darüber, dass Vasari auch für die Vita des Cimabue ältere handschriftliche Quellen benützte. Dadurch wurde jedoch bisher nur unser Forschungstrieb rege gemacht, irgend etwas Bestimmtes liess sich über diese „riccordi“ nicht sagen.

Dieser Standpunkt lässt sich ändern. D e n n f ü r d i e ä l t e r e n V i t e n b i s a u f G i o t t o s i n d u n s d i e H a u p t q u e l l e n d e s V a s a r i e r h a l t e n. Es sind ihrer zwei. Die eine ist bereits von Milanesi, Janitschek[1]) und Frey benützt worden. Sie befindet sich auf der Biblioteca nazionale zu Florenz (Magliabecchiana Classe XVII, Nr. 17) unter dem Titel: „Anon. Notizie di Pittura, Scultura ed Architectura autogr.“ Bereits Baldinucci soll sie gekannt haben. Milanesi zieht sie öfter in seinem Vasari-Commentar heran. An einer Stelle (I., p. 452) meint er, sie k ö n n t e ein Auszug aus dem verlorenen Berichte des Ghirlandajo

[1]) Im Repertorium Bd. VI., p. 77.

sein, was, wie auch Frey[1]) bemerkt hat, unmöglich ist, da diese Notizen anzusehen sind als eine ungefähr gleichzeitig mit Vasari's erster Auflage entstandene Sammlung von Nachrichten über Florentiner Künstler, in die später, wie aus einer Stelle hervorzugehen scheint, sogar nach Erscheinen von Vasari's zweiter Auflage, Randbemerkungen eingetragen wurden. In diesen citirt der Anonymus öfter seine Quellen. Am häufigsten zieht er ein „Libro di Antonio Belli" heran. Dann erwähnt er ein „Originale" und an einer Stelle einen „primo testo", unter dem eben Vasari's erste Auflage verstanden werden könnte. Frey hat versprochen, diesen Text vollständig und mit ausgiebigem Commentar zu publiciren. Ich will dieser Specialarbeit nicht vorgreifen und beschränke mich auf die wenigen gegebenen Nachrichten, die für die richtige Einordnung dieser Quelle von Bedeutung sind.

Die andere Quelle erlaube ich mir hier zum ersten Male der Prüfung der Fachgenossen vorzulegen. Ich fand den unscheinbaren Text beim systematischen Durcharbeiten der vaticanischen Bibliothek. Man wird darüber und über den Umfang der leider fragmentirten Handschrift im Anhange das Notwendige finden. Hier lege ich den Text der Vita des Cimabue ohne jede weitere Einführung und ohne auf die im Anhange gegebene Beweisführung Rücksicht zu nehmen, vor, weil ich glaube, dass sich allein aus der Vita des Cimabue beim unbefangenen Vergleiche mit Vasari bestimmt schliessen lässt, das „Fragment", wie ich meinen Fund vorläufig im Allgemeinen nennen will, müsse Quelle, und zwar die in erster Linie stehende Hauptquelle Vasari's sein.

Zur leichteren Durchführung des Vergleiches drucke ich hier den Magliabecchianus, das Fragment und Vasari's Texte von 1550 und 1568 in der Ordnung, wie sie mir passend erscheint, nebeneinander ab. Die Texte des Magliabecchianus und des Fragmentes mussten im Wortlaute verstellt werden, da sie Vasari nicht stets in ihrer wirklichen Reihenfolge benutzt. Ich drucke daher beide im Anhange nochmals ab und suche hier dadurch auf diese Aenderung hinzuweisen, dass ich die Reihenfolge der Werke jeder einzelnen Quelle mit in Klammern gesetzten Nummern andeute.

[1]) Im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 1886, p. 116, und Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's, III., p. 10.

Magliabecchianus.

fu circha il 1300 Giovanni pittore per cognome detto Cimabue

Ausgabe von 1550.

Giovanni Cimabue.

Erano per l'infinito diluvio dei mali, che avevano cacciato al disotto, & affogata la misera Italia; non solamente rovinate quelle, che chiamar si potevano fabriche; Ma quel che importava assai più spentone affatto tutto 'l numero degli artefici. Quando (come Dio volse) nacque nella città di Fiorenza l'anno. MCCXL per dare i primi lumi all'arte della pittura Giovanni cognominato Cimabue; della famiglia de Cimabuoi in quel tempo nobile; il quale cresciendo, fu conoscinto non solamente dal padre ma da infiniti lo acume dello ingegnio suo, *Dicesi* che consigliato da molti il padre deliberò farlo esercitare nelle lettere: e lo mando a Santa Maria Novella a un' maestro suo parente, il quale allora insegnava la Gramatica ai novizii di quel Convento; Per il che, Cimabue che si sentiva, non avere l'animo aplicato aciò; in cambio dello studio tutto il giorno andava dipingniendo in su i libri e altri fogli huomini cavalli casamenti, Et diverse fantasie: spinto dalla natura che le pareva ricever danno a nō essere esercitata: Avvenne che in quei giorni erano venuti di Grecia certi pittori in Firenze; chiamati da chi governava quella città nō per altro, che per introdurvi l'arte della pittura, la quale in Toscana era stata smarrita molto tempo. Laonde avendo questi maestri presi molte opere per quella città. Cominciarono in fra l'altre la capella de' Gondi allato alla principale in santa Maria Novella; della quale oggi dal tēpo la volta & le facciate son molto spente & consumate; per il che Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva; si fuggiva spesso da la scuola e tutto il giorno stava vedere lavorare que' Maestri: per il che fu giudicato dal padre & da quei Greci che se e gli attēdesi alla pittura senza alcun' dubbio egli verrebba perfetto in quella professione: Fu aconio con nō sua piccola satisfazione alla arte della pittura cō que' maestri & di continuo esercitandosi; in poco tempo la natura lo aiuto talmente, che passò di gran lungha di disegno e di colorito i maestri che gl' insegnavano: nel che inanimato per le lode che e gli si sentiva dare, messosi a maggior studio avanzò la maniera ordonaria che egli aveva visto in coloro; i quali non si curando passar più innanzi

Fragment.

Cimabue.

naque
nel 1240
Gio. Cimabue di nobil famiglia

Imparò
da quei
pittor Greci i quali condotti in Fir^{ze} per suscitar la pittura cominciorno à dipignere la Capp^{la} de Gondi à canto alla Grande di S^{ta} M. Novella

di quella maniera goffa . . . .

Ausgabe von 1568.

Vita di Cimabue, pittore fiorentino.

Erano per l' infinito diluvio de' mali ch' avevano cacciato al disotto & affogata la misera Italia, non solamente rovinate quelle che veramente fabbriche chiamar si potevano, ma quello che importa più, spento affatto tutto il numero degli artefici; quando, come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza l'anno 1240 per dar i primi lumi all' arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que' tempi de' Cimabui. Costui crescendo, per esser giudicato dal padre & da altri di bello & acuto ingegno, fu mandato, acciò si esercitasse nelle lettere, in S. Maria Novella ad un maestro suo parente, che allora insegnava grammatica a' novizj di quel convento: ma Cimabue in cambio d' attendere alle lettere, consumava tutto il giorno, come quello che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dipignere in su' libri & altri fogli uomini, cavalli, casamenti & altre diverse fantasie; alla quale inclinazione di natura fu favorevole la fortuna; perchè essendo chiamati in Firenze da chi allora governava la città, alcuni pittori di Grecia, non per altro, che per rimettere in Firenze la pittura piuttosto perduta che smarrita, cominciarono fra l' altre opere tolte a far nella città, la cappella de' Gondi, di cui oggi le volte & le facciate sono poco meno che consumate dal tempo, come si può vedere in S. Maria Novella allato alla principale cappella, dove ella è posta. Onde Cimabue, cominciato a dar principio a quest' arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri; di maniera che giudicato dal padre & da quei pittori in modo atto alla pittura, che si poteva di lui sperare, attendendo a quella professione, onorata riuscita, con non sua piccola soddisfazione fu da detto suo padre acconcio con esso loro; laddove di continuo esercitandosi, l' aiutò in poco tempo talmente la natura, che passò di gran lunga sì nel disegno come nel colore, la maniera dei maestri che gl' insegnavano, i quali non si curando passar più innanzi, avevano fatte quelle opere nel modo che elle si veggono oggi, cioè non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di quei tempi; & perchè, sebbene imitò que' Greci, aggiunse molta perfezione all' arte, levandole gran parte della maniera loro goffa, onorò la sua

Magliabecchianus.	Ausgabe von 1550.
E nelli sua tempi per le sue rare virtù era in gran veneratione;	avevon fatto quelle opere nel modo che elle si veggono oggi: & ancora che egli imitassi i Greci, lavoro assai opere nella patria sua onorando quella con le fatiche che vi fece. Et aquistò a se stesso nomo Et utile certo Grandissimo Ebbe costui per compagno & amico Gaddo Gaddi il quale attese alla pittura con Andrea Tafi domestico suo; & levò da la pittura gran parte della maniera Greca nelle figure dipinte da Lui; Come ne fanno fede in Fiorenza: le prime opere che & gli lavorò: come (1.) il dossalo dello altare di santa Cecilia (2.) & in santa Croce una tavola dentrovi una nostra donna; che gli fu fatta dipingnere da un Guardiano di quel convento amicissimo suo; la quale fu appoggiata in un pilastro a man destra intorno al Coro.
e esso fu che trovò i lineamenti naturali e la vera proportione da Greci chiamata simetria, et fece le fiure di varii gesti, e teneva nell' opere sue la maniera grega.	

Fragment.	Ausgabe von 1568.
	patria col nome & con l'opere che fece;
Delle prime opere sue furono. (1.) Una nostra Donna in una tavola appoggiata in un pilastro attorno al coro (di S^ta^ †).	di che fanno fede in Firenze le pitture che egli lavorò, come (1.) il dossale del'altare di *S. Cecilia*, & (2.) in *S. Croce* una tavola drentovi una *nostra Donna*, la quale fu & è ancora appoggiata in un pilastro a man destra intorno al coro.
(2.) Doppo la quale in una tavoletta fece un S. Fr^co^ in campo d'oro dal naturale che fu cosa nuova, et intorno a essa molte storie della vita sua.	Dopo la quale fece in una tavola in campo d'oro (3.) un *S. Francesco*, e lo ritrasse (il che fu cosa nuova in que' tempi) di naturale, come seppe il meglio; ed intorno ad esso tutte l'istorie della vita sua in venti quadretti pieni di figure picciole in campo d'oro. Avendo poi prese a fare per i monaci di Vall' Ombrosa (4.) nella badia di *Santa Trinita* di Fiorenza una gran tavola, mostrò in quell' opera, usandovi gran diligenza per rispondere alla fama che già era conceputa di lui, migliore invenzione, & bel modo nell' attitudini d'una nostra Donna, che fece col figliuolo in braccio & con molti angeli intorno che l'adoravano in campo d'oro, la qual tavola finita, fu posta da que' monaci in sull' altar maggiore di detta chiesa, donde essendo poi levata per dar quel luogo alla tavola che v'è oggi di Alessio Baldovinetti, fu posta in una cappella minore della navata sinistra di detta chiesa. Lavorando poi in fresco (5.) allo *spedale del Porcellana* sul canto della via Nuova che va in borgo Ognissanti, nella facciata dinanzi che ha in mezzo la porta principale, da un lato la Vergine Annunziata dall' Angelo, & dall' altro Gesù Cristo con Cleofas & Luca, figure grandi quanto il naturale, levò via quella vecchia, facendo in quest' opera i panni, le vesti, & l'altre cose un poco più vive, naturali, & più morbide che la maniera di quei
. . . . di quella maniera goffa tutta piena di linee e proffili	Greci, tutta piena di linee & di profili così nel musaico come nelle pitture; la qual maniera scabrosa, goffa & ordinaria avevano, non mediante lo studio, ma per una cotal usanza insegnata l'uno all' altro per molti & molti anni i pittori di quei tempi,
senza	senza

Magliabecchianus.

(3.) In Pisa nella chiesa di santo Franc^co^ è di sua mano in tavola dipinto un san Franc^co^

(4.) Ascesj nella chiesa di santo Franc^o^ dipinse
che dipoi da giotto fu seguitata tale opera.

Ausgabe von 1550.

la quale opera fu cagione che avendolo servito Benissimo; e' lo condusse in Pisa in S. Francesco, lor' convento, & quivi fece (3.) un san Francesco Scalzo; il quale fu tenuto da que' populi cosa rarissima; conosciendosi nella maniera sua un certo che di nuovo & di miglior per laria dell' teste & per le pieghe de' panni che non avevono fatto qui insino allora quei Maestri Greci nelle lor pitture sparse già per tutta Italia

così dunque prese pratica con questi frati i quali lo condussono
(4.) in Ascesi dove
nella chiesa di San Francesco lasciò una opera da lui cominciata, & da altri pittori dopo la morte sua finita benissimo.

Fragment.

alcuna buona invenzione o bel colorito.

(3.) Una Vergine con molti angeli atorno in S. Fr^co di Pisa

à lato alla porta à man manca.

(4.) In Assisi nella Chiesa di S. Fr^co. dipinse in compagnia di altrj Greci

parte dolla volta e nelle facciate la vita di Gesu Christo e di S. Fr^co.

Cominciò poi a dipingner da se la Chiesa di sopra nella Tribuna principale sopra il Choro in 4 faciate

e dipinse anco le .5. crocier alle volte di d^a Chiesa,

Ausgabe von 1568.

pensar mai a migliorare il disegno, a bellezza di colorito, o invenzione alcuna che buona fusse. Essendo dopo quest' opera richiamato Cimabue dallo stesso guardiano che gli aveva fatto fare l'opere di S. Croce, gli fece (6.) un *Crocifisso* grande in legno, che ancora oggi si vede in chiesa; la quale opera fu cagione parendo al guardiano essere stato servito bene, che lo conducesse in (7.) *S. Francesco di Pisa,* loro convento a fare in una tavola un S. Francesco che fu da que' popoli tenuto cosa rarissima, conoscendosi in esso un certo che più di bontà, & nell' aria della testa & nello pieghe de' panni, che nella maniera greca non era stata usata in sin' allora da chi aveva alcuna cosa lavorato non pure in Pisa, ma in tutta Italia. Avendo poi Cimabue per la medesima chiesa fatto in una tavola grande l'immagine (8.) di *nostra Donna* col figliuolo in collo, & con molti angeli intorno pur in campo d'oro, ella fu dopo non molto tempo levata di dove ella era stata collocata la prima volta, per farvi l'altaro di marmo che vi è al presente, & posta dentro alla chiesa allato alla porta a man manca: per la quale opera fu molto lodato & premiato dai Pisani. Nella medesima città di Pisa fece a richiesta dell' abate allora (9.) di *S. Paolo in Ripa* d'Arno, in una tavoletta una *S. Agnesa,* & intorno ad essa, di figure piccole, tutte le storie della vita di lei, la qual tavoletta è oggi sopra l'altare delle Vergini in detta chiesa. Per queste opere dunque essendo assai chiaro per tutto il nome di Cimabue, egli fu condotto in (10.) *Ascesi* città dell' Umbria, dove in compagnia di alcuni maestri greci dipinse nella chiesa di sotto di S. Francesco parte delle volte, & nelle facciate la vita di Gesù Cristo & quella di S. Francesco; nelle quali pitture passò di gran lunga que' pittori greci; onde cresciutogli l'animo, cominciò da sè solo a dipignere a fresco la chiesa di sopra, & nella tribuna maggiore fece sopra il coro in quattro facciate alcune storie della nostra Donna, cioè la morte, quando è da Cristo portata l'anima di lei in cielo sopra un trono di nuvole & quando in mezzo ad un coro d'angeli la corona, essendo da piè gran numero di Santi & Sante, oggi dal tempo & dalla polvere consumati. Nelle crociere poi delle volte di detta chiesa, che sono cinque, dipinse similmente molte storie. Nella prima sopra il coro fece i quattro Evangelisti maggiori del vivo, & così bene, che ancor oggi si conosce

Magliabecchianus.	Ausgabe von 1550.
che dipoi da giotto fu seguitata tale opera.	
(2.) Et nel primo chostro de frati	(6.) & in Santo Spirito di Fiorenza nel chiostro; dove

Fragment.

e finite le volte lavorò nelle facciate di sopra da man manca

16 storie

e nella facciata da piè sopra la porta e intorno all' occhio,

le quali fecero in quei tempi stupire il mondo.

Ausgabe von 1568.

in loro assai del buono; & la freschezza de' colori nelle carni mostra che la pittura cominciò a fare per le fatiche di Cimabue grande acquisto nel lavoro a fresco. La seconda crociera fece piena di stelle d'oro in campo d' azzurro oltramarino. Nella terza fece in alcuni tondi Gesù Cristo, la Vergine sua madre, S. Gio. Battista & S. Francesco, cioè in ogni tondo una di queste figure, & in ogni quarto della volta un tondo. & fra questa & la quinta crociera dipinse la quarta di stelle d' oro come di sopra, in azzurro d' oltramarino. Nella quinta dipinse i quattro Dottori della Chiesa, & appresso a ciascuno di loro una delle quattro prime religioni: opera certo faticosa & condotta con diligenza infinita. Finite le volte, lavorò pure in fresco le facciate di sopra della banda manca di tutta la chiesa, facendo verso l' altar maggiore fra le finestre & insino alla volta otto storie del Testamento vecchio, cominciandosi dal principio del Genesi, & seguitando le cose più notabili. & nello spazio che è intorno alle finestre insino a che elle terminano in sul corridore che gira intorno dentro al muro della chiesa, dipinse il rimanente del Testamento vecchio in altre otto storie. & dirimpetto a quest' opera in altre sedici storie, ribattendo quelle, dipinse i fatti di nostra Donna & di Gesù Cristo. & nella facciata de piè sopra la porta principale & intorno all' occhio della chiesa, fece l' ascendere di lei in cielo, & lo Spirito Santo che discende sopra gli Apostoli. La qual opera veramente grandissima & ricca & benissimo condotta, dovette, per mio giudizio, fare in quei tempi stupire il mondo, essendo massimamente stata la pittura tanto tempo in tanta cecità; & a me, che l' anno 1563 la rividi, parve bellissima, pensando come in tante tenebre potesse veder Cimabue tanto lume. Ma di tutte queste pitture (al che si deve aver considerazione) quelle delle volte, come meno dalla polvere & dagli altri accidenti offese, si sono molto meglio che l' altre conservate. Finite queste opere, mise mano Giovanni a dipignere le facciate di sotto, cioè quelle che sono dalle finestre in giù & vi fece alcune cose; ma essendo a Firenze da alcune sue bisogne chiamato, non seguitó altramente il lavoro, ma lo finì, come al suo luogo si dirà, Giotto molti anni dopo. Tornato dunque Cimabue a Firenze, dipinse nel (11.) *chiostro di S. Spirito,* dov' è dipinto alla

Maglíabecchianus.	Ausgabe von 1550.
di Sto Spirito fece certe histore non molto grande.	è dipinta alla greca da altri maestri tutta la banda di verso la chiesa; & ove sono medesimamente lavorati di sua mano tre archetti fra quegli, dentrovi storie della vita di Christo.
(5.) In empoli nella pieve anchora operò.	(5.) Costui lavorò nel Castello di Empoli nella Pieve;
(1.) Et tra l'altre sue opere si vede anchora in Firenze una nostra donna grande in tavola nella chiesa di santa maria novella acanto alla cappella de rucellaj.	(7.) Fece poi per la chiesa di santa Maria Novella una tavola, dentrovi nna Nostra Donna, la quale è posta in alto fra la capella de' Rucellai, & de' Bardi da Vernia
	con alcuni angeli intorno ad essa, nei quali ancora, che egli avesse la vecchia maniera Greca; tuttavolta si vede, che e' tenne il modo e il lineamento della moderna. Fu quest'opera di tanta maraviglia ne populi di quel tempo, per non essersi veduto infino allora meglio, che di casa sua con le trombe perfino in chiesa fu portata con solenissima processione. Et egli premiò straordinario ne ricevette.
	E dicesi che mentre Cimabue ditta Tavola dipingneva in certi orti vicin a porta S. Piero nõ per altro che per avervi buon lume, e buon aere, & per fuggire la frequenza degli huomini; passò per la Città di Fiorenza il Re Carlo vecchio di Angiò figliuolo di Lodovico, il quale andava al possesso della Sicilia chiamatovi da Urbano pontefice nimico capital di Manfredi e che fra le molte accoglienze, fattegli da gli huomini di quella Città, e lo condussero à vedere la tavola di Cimabue; la quale percio ch'ancora non era stata veduta da alcuno mostrandosi al Re subito vi concorsero tutti gli huomini, & tutte le donne di Fiorẽza con grandissima festa; che con la maggior calca del mondo. Laonde per allegrezza che n' ebbero i vicini, chiamarono quel luogo Borgo Allegri, il quale col tempo messo fra le mura della città sempr' ha tenuto quel nome.

Fragment.	Ausgabe von 1568.
	greca da altri maestri tutta maestri tutta la banda di verso la chiesa, tre archetti di sua mano della vita di Cristo, & certo con molto disegno. & nel medesimo tempo mandò alcune cose da sè lavorate in Firenze(12.)a *Empoli,* le quali ancor oggi sono nella pieve di quel castello tenute in gran venerazione.
(5.) Fece una tavola di nostra Donna posta in alto in St^a M^a Novella tra la cappella destra de Bardi da Vernio e de Rucellai, che fu la mag^{re} opera che fusse stata fata fino à quel tempo	Fece poi per la chiesa di 13. *Santa Maria Novella* la tavola (14.) di *nostra Donna,* che è posta in alto fra la cappella de' Rucellai & quella de' Bardi da Vernio; la qual opera fu di maggior grandezza, che figura che fusse stata fatta insin a quel tempo; ed alcuni angeli che le sono intorno, mostrano, ancor ch' egli avesse la maniera greca, che s' andò acco-
e vi concesso fino a vederla lavoraro	stando in parte al lineamento e modo della moderna, onde fu quest' opera di tanta maraviglia nei popoli di quell' età, per non si essere veduto insino allora meglio, che da casa di Cimabue fu con molta festa e con le trombe alla chiesa portata con solennissima processione, ed egli perciò molto premiato ed onorato. *Dicesi ed in certi ricordi di vecchi pittori* si legge, che mentre Cimabue la detta tavola dipigneva in certi orti appresso porta S. Piero,
Carlo d'Angiò	passò il re Carlo il vecchio d' Angiò per Firenze,
	e che fra le molte accoglienze fattegli dagli uomini di questa città, lo condussero a vedere la tàvola di Cimabue, e che per non essere ancora stata veduta da nessuno, nel mostrarsi al Re vi concorsero tutti gli uomini e tutte lo donne di Firenze, con grandissima festa e con la
e la sdrada fu chiamata per il gran concorso Borgo Allegri.	maggior calca del mondo. Laonde per l' allegrezza che ne ebbero i vicini, chiamarono quel luogo Borgo Allegri, il quale, col tempo messo fra le mura della città, ha poi sempre ritenuto il medesimo nome.
	In *S. Francesco di Pisa,* dove egli lavorò, come si è detto di sopra, alcune altre cose, è di mano di Cimabue nel chiostro allato alla porta che entra in chiesa in un cantone una tavolina a tempera, nella quale è (14.) un *Cristo in croce* con alcuni angeli attorno, i quali piangendo pigliano con le mani certe parole che sono scritte intorno alla testa di Cristo e le mandano all' orecchie d' una nostra Donna che a man ritta sta piangendo, e dall' altro lato a S. Giovanni

Magliabecchianus.

Hebbe per compagno Gaddo Gaddo, et per discepolo Giotto.

Ausgabe von 1550.

Or' aveva la Natura dotato Cimabue di bello, e destro ingegno, di maniera, che fu messo per architetto in compagnia di Arnolfo Tedesco allora nell' architettura eccellente, della fabrica di santa Maria del Fiore in Fiorenze, e tanto sotto di lui migliorò la pittura, che nel suo tempo eccellente, & mirabile fu chiamata quell' arte, la quale insino à quell'eta era stata sepolta.

Visse Cimabue anni sessanta,[1]) Mori nel. MCCC.

& lasciò molti discepoli di quell' arte. E fra gli altri Giotto di perfettissimo ingegno. Le case sue erano nella via del cocomero, nelle quali, dopoi lui (secondo si dice) habito Giotto suo discepolo . . . . .
et in santa Maria del Fiore di Fiorenza, gli fu dato sepoltura, & uno de Nini gli fece questo Epitafio:

Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,
Sic tenuit vivens, nunc tenet astra poli.

Or s'alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe la fama sua stata maggiore, come ne fa lode Dante nella commedia sua alludendo nello XI canto del purgatorio alla stessa inscrizzione della sepultura, & dicendo:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.

[1]) Im Originale von nun an in anderer Reihenfolge. Die Notizen über Arnolfos Dombau lasse ich weg.

Fragment.	Ausgabe von 1568.
	Evangelista, che è tutto dolente a man sinistra; e sono le parole alla Vergine: *Mulier ecce filius tuus,* e quelle a S. Giovanni: *Ecce mater tua,* e quelle che tiene in mano un altro angelo appartato dicono: *Ex illa hora accepit eam discipulus in suam.* Nel che è da considerare che Cimabue cominciò a dar lume ed aprire la via all' invenzione, ajutando l' arte con le parole per esprimere il suo concetto: il che certo fu cosa capricciosa e nuova. Ora perchè mediante queste opere s' aveva acquistato Cimabue con molto utile
. . . e nell' ult° della vita fu dato à Arnolfo per compagno all' opera di S^{ta} M^{a} del Fiore	grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d' Arnolfo Lapi, uomo allora nell' architettura eccellente, alla fabbrica di S. Maria del Fiore in Fiorenza.
Visse 60 anni	Ma finalmente, essendo vivuto sessanta anni, passò all' altra vita l' anno 1300, avendo poco meno che resuscitata la pittura. Lasciò molti discepoli, e fra gli altri Giotto, che poi fu eccellente pittore; il quale Giotto abitò dopo Cimabue nelle proprie case del suo maestro nella via del Cocomero.
dove è sepolto con questi versi *Credidit ut Cimabos picturę castra tenere,* *sic tenuit nunc tenet astra poli.*	Fu sotterrato Cimabue in S. Maria del Fiore, con questo epitaffio fattogli da uno de' Nini: *Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,* *Sic tenuit vivens, nunc tenet astra poli.*
	Non lascerò di dire, che se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe stata la fama di lui maggiore, come ne dimostra Dante nella sua Commedia, dove, alludendo nell'undecimo canto del Purgatorio alla stessa iscrizione della sepoltura, disse: *Credette Cimabue nella pintura* *Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,* *Si che la fama di colui oscura.* Nella dichiarazione de' quali versi, un comentatore di Dante, il quale scrisse nel tempo che Giotto vivea, e dieci o dodici anni dopo la morte d' esso Dante, cioè intorno agli anni di Cristo 1334, dice,

Magliabecchianus.

Ausgabe von 1550.

Cimabue dunque fra tante tenebre fu prima luce della pittura, & nō solo nel lineamento delle figure, ma nel colorito di quelle ancora, mostrando se chiaro e celeberratissimo. Costui destò l' animo ai compatrioti suoi di seguirlo in si difficile & bella scienza, di che lode infinita merita egli per la impossibilità, & per la grossezza del secolo, in che nacque e molto più, che s'egli ritrovava l' avesse.

Et ciò fu cagione, che Giotto suo creato, mosso della ambizione della fama & aiutato dal cielo e dalla natura andò tanto alto col pensiero, ch'aperse la porta della verità a coloro, che anno ridotto tal mestiero allo stupore & a la maraviglia, che veggiamo nel secol' nostro. Il qual avezzo ogni di a vedere le maraviglie, e i miracoli, & le impossibiltà degli artefici in questa arte, è cōdotto oggimai a tale, che di cosa fatta da gli huomini, benchè più divina, che umana sia, punto non istupisce, & buon' per coloro, che lodevolmente s' affaticano, se in cambio d' esser lodati & ammirati: non ne riportassero biasimo, & il piu delle volte vergogna.

Fragment.	Ausgabe von 1568.
	parlando di Cimabue queste proprie parole precisamente: „Fu Cimabue di Firenze pintore nel tempo di l' autore, molto nobile di più che homo sapesse, et con questo fue si arrogante et si disdegnoso, che si per alcuno li fusse a sua opera posto alcun fallo o difetto, o elli da se l' avessi veduto (che come accade molte volte l' Artefice pecca per difetto della materia, in che adopra, o per mancamento ch' è nello strumento con che lavora), immantenente quell' opra disertava, fussi cara quanto volesse. Fu et è Giotto intra li dipintori il più sommo della medesima città di Firenze, e le sue opere li testimoniano a Roma, a Napoli, a Vignone, a Firenze, a Padova, et in molte parti del mondo, etc." Il qual comento è oggi appresso il molto Rev. Don Vincenzio Borghini priore degl' Innocenti, uomo non solo per nobiltà, bontà, e dottrina chiarissimo, ma anco così amatore ed intendente di tutte le arti migliori, che ha meritato esser giudiziosamente eletto dal sig. Duca Cosimo in suo luogotenente nella nostra accademia del disegno.
	Ma per tornare a Cimabue, oscurò Giotto veramente la fama di lui, non altrimenti che un lume grande faccia lo splendore d' un molto minore;
	perciocchè, sebbene fu Cimabue quasi prima cagione della rinnovazione dell' arte della pittura, Giotto nondimeno suo creato, mosso da lodevole ambizione ed aiutato dal cielo e dalla natura, fu quegli che, andando più alto col pensiero, aperse la porta della verità a coloro che l' hanno poi ridotta a quella perfezione e grandezza, in che la veggiamo al secolo nostro, il quale avvezzo ogni dì a vedere le meraviglie, i miracoli, e l' impossibilità degli artefici in quest' arte, è condotto oggimai a tale, che di cosa che facciano gli uomini, benchè più divina che umana sia, punto non si maraviglia. E buon per coloro che lodevolmente s' affaticano, se in cambio d' essere lodati ed ammirati, non ne riportassero biasimo e molte volte vergogna. Il ritratto di Cimabue si

Magliabecchianus.	**Ausgabe von 1550.**

Darauf folgen die weiteren Viten in der Reihenfolge:

Gaddo Gaddi, Andrea Tafi, Giotto, Stefano, Taddeo, Maso, Bernardo, Cavallini u. s. w.	Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone, Giotto, Stefano, Ugolino, Pietro Laurati, Andrea Pisano, Buonamico, A. Lorenzetti, Pietro Cavallini u. s. w.

Die Lebensbeschreibung „Giovanni Cimabue“ in der ersten Auflage des Vasari vom Jahre 1550 ist wesentlich verschieden von der „Vita di Cimabue, pittore fiorentino“ in der zweiten Ausgabe vom Jahre 1568. Nicht allein wegen der auf das Doppelte gestiegenen Zahl der angeführten Werke. Bei eingehender Vergleichung beider Texte werden wir finden, dass auch die Sprache eine charakteristische Umwandlung erfahren hat. Prüfen wir zum Nachweise dessen zuerst den Text der Ausgabe vom Jahre 1550.

„Es war durch die unendliche Ausbreitung der Uebel, welche das arme Italien überschwemmt und erstickt hatten, nicht allein Alles zerstört worden, was man Bauten nennen konnte, sondern, und das wiegt viel schwerer, auch all' die Zahl der Künstler vollständig ausgelöscht.“ Rumohr hat uns die Quelle dieses nationalen Stossseufzers bereits nachzuweisen gesucht. L o r e n z o G h i b e r t i behauptet am Schlusse

Fragment.	Ausgabe von 1568.
	vede di mano di Simone Sanese nel capitolo di S. Maria Novella fatto in profilo nella storia della Fede in una figura che ha il viso magro, la barba picciola, rossetta ed appuntata con un cappuccio secondo l' uso di quei tempi, che lo fascia intorno intorno e sotto la gola con bella maniera. Quello che gli è allato, è l' istesso Simone maestro di quell' opera, che si ritrasse da sè con due specchi per fare la testa in profilo, ribattendo l' uno nell' altro. E quel soldato coperto d' arme che è fra loro, è, secondo si dice, il Conte Guido Novello, Signore allora di Poppi. Restami a dire di Cimabue, che nel principio d' un nostro libro, dove ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in qua hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccole fatte a modo di minio, nelle quali, come ch' oggi forse paino anzi goffe che altrimenti, si vede quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno.

Darauf folgen die weiteren Viten in der Reihenfolge:

Arnolfo, Nicola Pisano, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone, Giotto.	Arnolfo di Lopo, Niccola e Giovanni Pisani, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone, Giotto u. s. w.

seines circa 1450 verfassten ersten Commentars,[1]) dass zur Zeit des Kaisers Constantin und des Papstes Sylvester alle antiken Statuen und Malereien zerstört, alle Grundzüge und Regeln der Kunst vernichtet und durch das Verbot, Statuen und Bilder anzufertigen, alle Kunst aus der Welt geschafft worden sei. So hätten die Tempel 600 Jahre (also bis 900 circa) weiss gestanden, bis die Griechen die Kunst der Malerei kraftlos wieder zu üben begannen. — Vasari kannte die Schriften Ghiberti's, ja er citirt dieselben zweimal direct in der Vita des Giotto und in der des Duccio.[2]) In der Stelle, die wir eben betrachten, tritt die Anlehnung nicht so evident hervor; denn Ghiberti beklagt wohl auch das vollständige Aufhören aller Kunstübung, lässt aber die Griechen

[1]) Vasari, ed. Le Monnier, Bd. I, und bei Frey, Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's, Bd. III.

[2]) Ed. Milanesi, I., p. 399 und 655.

seit circa 900 wieder mit der Malerei beginnen. Vasari, der allerdings nur Italien im Auge hat, übergeht letztere an dieser Stelle vollständig. Ueberhaupt werden wir Ghiberti nicht zu sehr in den Vordergrund stellen dürfen; denn auch andere Schriftsteller vor und nach ihm stehen auf seinem Standpunkte. Filippo Villani z. B.[1]) urteilt, nur etwas gemässigter, dass Cimabue die alte, vom Natürlichen fast abgegangene und schwankende Malerei mit Kunst und Geist wieder erweckt habe, denn vor ihm wäre die griechische und lateinische Malerei durch viele Jahrhunderte verirrt gewesen, wie deutlich die vor Alters auf Tafeln und Wänden gemalten Figuren zeigten. Aehnlich spricht sich auch der Anonymus der Magliabecchiana am Beginne der Vita des Giotto aus. — Wir dürften daher eher das Richtige treffen, wenn wir annehmen, dass Vasari, mit diesen Ansichten des Quattrocento vertraut, sich aus ihnen sein eigenes Verslein gebildet habe, und zwar in der Art, in der es augenblicklich auf den Leser den besten Effect machen musste, unbekümmert um eine spätere scrupulöse Kritik.

„Da wurde (wie Gott wollte) in der Stadt Florenz im Jahre MCCXL, damit er der Kunst der Malerei die ersten Strahlen spende, Giovanni, cognominato Cimabue, geboren; aus der in jener Zeit edlen Familie der Cimabuoi.“ Ghiberti gibt über Namen und Herkunft seines Cimabue pittore nichts an. Bei Filippo Villani heisst er einfach Giovanni chiamato Cimabue, ohne Angabe der Lebenszeit. Ebensowenig findet sich dort irgend ein Zusatz über den Adel der Familie. Das Gleiche vermisst man bei dem Anonymus der Magliabecchiana. Die von letzterem genannte, ungefähre Lebenszeit kann nicht Vasari's Datirung zu Grunde liegen. Dagegen zeigt sich eine Achnlichkeit zwischen Vasari und dem Magliabecchianus in dem Gebrauche von „per cognome“ und damit übereinstimmend „cognominato“. Diese Ausdrucksweise fanden wir nicht bei Villani, wir haben sie ebensowenig in dem Fragmente der Vaticana. Ich begnüge mich, hier auf diese Beziehung des Vasari zum Anonymus Magliabecchianus hinzuweisen: das Sachliche der Stelle werden wir im Schlusscapitel zu lösen suchen.

Es wird passend sein, gleich hier auf eine Quelle des Magliabecchianus aufmerksam zu machen. Das ist Cristoforo Landino, der berühmte Herausgeber des Dante, der in der Apologie seines Com-

[1]) Siehe unten im letzten Abschnitte. (Register.)

mentars nochmals auf Cimabue eingeht.[1]) Die Nebeneinanderstellung seines Textes mit dem des Magliabecchianus wird die Abhängigkeit des letzteren ganz unzweifelhaft nachweisen.

Cristoforo Landino:	Magliabecchianus
fu adunque il primo *Joanni* Fiorentino *cognominato Cimabue,*	*Giovanni* pittore *per cognome* detto *Cimabue* fu circha il 1300 E nelli sua tempi per le sue rare virtù era in gran veneratione; e esso fu
che ritrovò e' lineamenti naturali, e la vera proporzione, la quale e' Greci chiamano simetria, le figure ne' superiori pittori morte *fece* vive e *di varj gesti.*	*che trovò i lineamenti naturali e la vera proportione da Greci chiamata Simetria.* et *fece le fiure di varii gesti*
(Ghiberti, *Tenea la maniera greca.*)	(e *teneva* nell' opere sue *la maniera grega*) etc.

Daraus ergibt sich mit Evidenz, dass der Magliabecchianus Excerpte aus Cristoforo Landino (und Ghiberti) zusammenstellte, zugleich aber, dass diese in der uns erhaltenen Handschrift bereits durch einzelne Wendungen in Verbindung gebracht sind.

Wir kehren zum Vasari zurück und vergleichen nun die betreffende Stelle mit dem Fragmente. Der fast vollständigen Uebereinstimmung gegenüber bleibt für das Fragment absolut nur Zweierlei übrig: entweder es ist Vasari's directe Quelle oder eine Abschrift aus Vasari. Entscheiden lässt sich hier noch nichts; doch ist es eher möglich, anzunehmen, dass Vasari, aus dem Magliabecchianus und dem Fragmente schöpfend, dem einen das „cognominato", dem andern alles Uebrige entnahm, als dass der Verfasser des Fragmentes beim Abschreiben das „cognominato" wegliess. — Ich mache noch darauf aufmerksam, dass der Zusatz: „aus der damals edlen Familie der Cimabuoi" in der ersten Auflage durch ein Semikolon getrennt ist, wo doch passender, wie es auch in der Auflage von 1568 geschehen ist, ein Komma stehen sollte.

„Als er aufwuchs," fährt Vasari fort, „und nicht allein der Vater, sondern unzählige Andere seinen Scharfsinn erkannten, soll der Vater, so erzählt man, von Vielen dazu angeeifert, beschlossen haben, ihn in den Wissenschaften erziehen zu lassen, und schickte ihn nach S. Maria Novella zu einem ihm verwandten Lehrer, welcher zu jener

[1]) Vergl. Baldinucci, ed. Ranalli 1846, I., p. 47.

Zeit die Novizen des Conventes in der Grammatik unterrichtete. Aber Cimabue, der empfand, dass sein Gemüt dem nicht zuneige, verbrachte den Tag, statt zu studiren, damit, dass er auf die Bücher oder andere Blätter Menschen, Pferde oder Gebäude und verschiedene Einfälle malte: gedrängt von der Natur, welche Schaden zu leiden schien, wenn sie nicht gepflegt wurde." — Keine der bisher herangezogenen Quellen unterstützt diesen Bericht; dazu passt, dass Vasari denselben mit „dicesi", „erzählt man", einleitet, das Ganze also deutlich von vornherein als eine Florentiner Localtradition bezeichnet, die wir vorläufig stillschweigend zu den Acten legen.

„Es geschah, dass in jenen Tagen gewisse Maler aus Griechenland nach Florenz gekommen waren, dorthin von dem, der damals diese Stadt regierte, berufen, zu keinem anderen Zwecke, als um die Kunst der Malerei wieder einzuführen, die in Toscana seit längerer Zeit verirrt war." — Hier haben wir die für Vasari und Cimabue verhängnissvolle Stelle in ihrer ursprünglichen Fassung. Die Idee dieser letzten Bemerkung rührt jedoch nicht von Vasari her. Ein Blick auf den nebenstehenden Text des Fragmentes sagt uns das. Der Gedanke ist derselbe, die Form ist verschieden. Wir versparen uns die eingehende Besprechung, bis wir beim Durchgehen der zweiten Auflage an diese Stelle kommen.

„So fingen diese Meister, als sie viele Arbeiten für die Stadt in Angriff genommen hatten, unter anderm auch die Capella Gondi neben dem Chore von S. Maria Novella an, deren Decke und Seitenwände heute von der Zeit verblasst und zerstört sind." — Quelle für diese Behauptung ist unstreitig das Fragment, d. h. wenn dieses nicht ein Auszug aus Vasari ist. Vielleicht dürfte dafür Manchem der Wortlaut des Fragmentes zu selbstständig gefasst erscheinen. Doch wir warten zu, es soll vorläufig nur die Frage angeregt werden.

Was nun bei Vasari folgt, gehört wohl noch unter die Rubrik des „dicesi" und kann keinen Anspruch auf historischen Wert machen: wie der Knabe die Schule floh und den Malern zusah, bis ihn sein Vater ganz in den Dienst und Unterricht der Letzteren gab; wie er dann, von der Natur unterstützt, in kurzer Zeit in Zeichnung und Colorit seine Lehrer übertraf, die ihre Werke ausführten, ohne einen Fortschritt anzustreben. Und Cimabue habe schon zur Zeit, da er die Griechen imitirte, viel in seiner Heimat gearbeitet, wodurch er sich,

wie auch der Magliabecchianus berichtet, viel Ruhm erwarb. „Hebbe per compagno Gaddo Gaddi", heisst es darauf im Magliabecchianus, „Ebbe costui per compagno ed amico Gaddo Gaddi" bei Vasari, der nur noch Andrea Tafi beifügt, dessen Verhältnisses zu Cimabue er unten in dessen Vita Erwähnung thut. In dieser Weise geht bei Vasari Selbsterdachtes und Entlehntes durcheinander. So schwer, ja unmöglich es bisher war, den Text danach zu scheiden, so klar tritt, wenn wir jetzt den Magliabecchianus daneben halten, hervor, dass dieser Quelle sein muss, weniger wegen des Gebrauches derselben Worte, wie oben „cognominato" und hier „Ebbe per compagno G. G.", mehr noch wegen der gleichzeitig übereinstimmenden Reihenfolge der Gedanken. Wie der Magliabecchianus lobt Vasari zuerst die Verdienste Cimabue's und führt dann seine Gefährten auf. Was noch auffallender ist: beide gehen darauf zur Aufzählung der Werke über, in deren Auswahl sich nun die starke Uebereinstimmung Vasari's in seiner Ausgabe vom Jahre 1550 mit dem Magliabecchianus nachweisen lässt.

Das ergibt am besten eine Nebeneinanderstellung beider Berichte. Die Reihenfolge ist verschieden; ich nehme Vasari als Norm und bezeichne die Folge des Magliabecchianus durch Nummern.

Magliabecchianus.	Vasari 1550.
	Dossale in S. Cecilia.
	Madonna in S. Croce.
3. S. Franc. in S. Franc. in Pisa.	S. Franc. in S. Franc. in Pisa.
4. Assisi.	Assisi.
5. Empoli.	Empoli.
2. Hof in Sto. Spirito.	Hof in Sto. Spirito.
1. Madonna Rucellai.	Madonna Rucellai

Hinzugekommen sind somit bei Vasari nur zwei in Florenz selbst befindliche Werke, die er durch eigene Betrachtung für Schöpfungen Cimabue's erkannt haben konnte. Sehen wir dann noch von den beiden anderen Florentiner Arbeiten, dem Hof von Sto. Spirito und der Madonna Rucelai ab, so bleiben drei auswärtige Werke, die in beiden Berichten genau dieselben sind, so dass man sagen könnte, der Magliabecchianus sei für die erste Auflage des Vasari und speciell für die Vita des Cimabue die Quelle für die auswärtigen Werke des Meisters gewesen, eine Annahme, die auch durch andere Viten bestätigt wird, aber hier am meisten berechtigt ist.

Vasari begnügt sich nicht mit der schlichten Aufzählung. Er sucht zwischen die einzelnen Werke und ihre Aufeinanderfolge auch einen gewissen Causalzusammenhang zu bringen und fand oder bekam diesen sehr passend überliefert, indem er Cimabue für die Franciscaner arbeiten lässt. Der Guardian von S. Croce, für den er eine Madonna gearbeitet und ihn damit sehr zufriedengestellt haben soll, führte ihn nach Pisa, und die Mönche des dortigen Conventes S. Francesco leiteten ihn weiter nach Assisi. Aus der Begründung dieses Ortswechsels erklärt sich, was Vasari zum Lobe des in Pisa gearbeiteten hl. Franziscus sagt: dass er den Leuten gefallen habe, und warum?: weil Einiges darin besser gemacht war, als es die Griechen fertig brachten, ein Grund, der zu sehr auf der Hand liegt, als dass er nicht auch angeführt werden konnte, ohne dass Vasari das Bild wirklich gesehen hatte.

So weit lässt sich Alles mit Hilfe des Magliabecchianus erklären und bei der novellistischen Manier Vasari's begreifen. Woher aber erhielt Vasari den Anstoss, die Reihenfolge, wie sie der Magliabecchianus gibt, zu ändern, vor Allem die Madonna Rucellai nicht wie dieser vor, sondern nach Assisi zu setzen? Wieder ist es ein vergleichender Blick auf das Fragment, der uns den Zusammenhang ahnen, aber nicht recht begreifen lässt. Denn wenn Vasari diesen Text bei Abfassung seiner ersten Auflage kannte, warum verwertete er nicht damals schon alle dort angeführten Werke, wie er es später bei Abfassung der zweiten Auflage gethan hat? Wir werfen die Frage auf, nicht um sie sofort zu beantworten, sondern um sie im Auge zu behalten. Thatsache ist, dass im Fragment die Madonna Rucellai nach Assisi folgt, wie in der Ausgabe von 1550 und entgegen dem Magliabecchianus.

Eine für diese Untersuchung und speciell für die eben aufgeworfene Frage höchst beachtenswerte Stelle findet sich in dem Absatze über die Madonna Rucellai. Nachdem nämlich Vasari berichtet hat von der feierlichen Procession, in der die Madonna nach S. Maria Novella gebracht wurde, fährt er fort: „Und man sagt“, dass, während Cimabue daran malte, dem durchziehenden Carl von Anjou die Tafel gezeigt und der Ort wegen der darob entstandenen Festesfreude Borgo Allegri genannt wurde. Dieselben hier mit „dicesi“ eingeleiteten Nachrichten finden sich auch in dem Fragmente. Beim Durchgehen der zweiten Auflage werden wir nun eine höchst bezeichnende Um-

wandlung des „diecsi“ finden, auf die ich bereits hier die Aufmerksamkeit lenken möchte.

Dem Fragmente entnommen scheinen auch die letzten Nachrichten über Cimabue: dass er dem Arnolfo, der charakteristisch genug in der ersten Auflage den Beinamen „Tedesco“ hat, als Baumeister an S. Maria del fiore an die Seite gegeben wurde, 60 Jahre alt starb und im Dome mit dem bekannten Distichon beigesetzt wurde. Im Fragmente, respective der uns vorliegenden Handschrift, ist übrigens ein Wort: „vivens“ im Pentameter ausgelassen. — Zwischen diese Gedankenfolge, wie wir sie im Fragmente finden, hat Vasari eigene Betrachtungen und Erfahrungen eingeschoben. Am Schlusse hängt er noch einen Hymnus auf Cimabue und Giotto an, in dem er übrigens an einer Stelle von den dem Cristoforo Landino entnommenen Bemerkungen des Magliabecchianus (non solo nel lineamento delle figure) Gebrauch macht, und schliesst die Vita der ersten Ausgabe mit der allgemeinen Betrachtung: „Es ist gut für diejenigen, welche sich löblich bemühen, wenn sie, anstatt gelobt und bewundert zu werden, nicht Schmähung und öfter Schande davontragen.“

Das enthält die Ausgabe vom Jahre 1550. Wir merkten am Beginne einen Einfluss der Quattrocento-Literatur, speciell Ghiberti's. Der Bericht des Anonymus Magliabecchianus, welcher selbst wieder aus Cristoforo Landino und Ghiberti schöpft, ist fast vollständig verarbeitet, beansprucht aber nur die Rolle einer von Vasari selbst nicht sonderlich hoch gestellten Quelle, da er nicht wörtlich, ja nicht einmal in seiner Folge aufgenommen wird, sondern nach Gutdünken zerteilt und untergebracht ist. Vor Allem muss er sich dem Inhalte des Fragmentes fügen. Dieses nimmt der Ausgabe von 1550 gegenüber eine höchst eigentümliche und noch rätselhafte Stellung ein. Besonders harren zwei Fragen ihrer Lösung: fürs Erste, ob wir es überhaupt mit einer Quelle oder nicht vielmehr einfach mit einer Abschrift aus Vasari zu thun haben. Falls aber der Nachweis einer Quelle gelingt: wie es zu erklären sei, dass Vasari, diese bereits vor 1550 kennend und benützend, sie z. B. bei Aufzählung der Werke nicht vollständig aufnimmt. Ich will versuchen, die Lösung bei Betrachtung der zweiten Auflage zu geben, zu der ich jetzt übergehe.

Die Klage über die Zerstörung der Bauten und das Aussterben der Künstler bildet auch in der zweiten Auflage die Einleitung.

Darauf folgt die Angabe, dass Giovanni, cognominato Cimabue, im Jahre 1240 in Florenz geboren worden sei, genau wie in der Auflage von 1550. Geändert ist nur die Art der Anfügung des Nachsatzes, in etwas auch der Wortlaut desselben.

Vasari 1550.	Fragment.	Vasari 1568.
Cimabue; della famiglia de Cimabuoi in quel tempo nobile.	Gio. Cimabue di *nobil famiglia* nacque nel 1240.	Cimabue, della *nobil famiglia* in quei tempi de' Cimabui.

Es sind feine Unterschiede, aber sie sind vielleicht schärfer als alle nachfolgenden. Man sieht, Vasari schliesst sich enger an das Fragment. Er passt ihm nicht nur den Wortlaut an, sondern wird auch in der Aufstellung der Behauptungen, welche das Fragment bestätigt, fester: so verschwindet nach Cimabue das trennende Semikolon, und es tritt das verbindende Komma dafür ein.

An der Spitze des ganzen folgenden Abschnittes: wie der Knabe aufwuchs, in den grammatischen Unterricht nach S. Maria Novella geschickt wurde, dort aber sich bei den in der Capella Gondi malenden Griechen herumtrieb und schliesslich ihr Schüler wurde — an der Spitze all dieser Nachrichten stand in der ersten Auflage „dicesi": dasselbe ist in der zweiten weggefallen. Setzen wir uns vor, das Fragment als Quelle anzusehen, und wir erleichtern uns dadurch die Beweisführung, so könnte man sich die Sachlage, wie auch schon oben angedeutet, etwa so denken, dass Vasari diese Quelle vor 1550 nur durch einen flüchtigen Anszug zweiter Hand gekannt habe, dann aber den Text persönlich in die Hand bekam und nun, wo er dessen Nachrichten schwarz auf Weiss vor sich hatte, seinen eigenen darauf basirenden Bericht mit grösserer Sicherheit vorbrachte. Man wird zugeben, dass den Kern des in Rede stehenden Abschnittes die Nachricht des Fragmentes bildet: „Er lernte bei jenen Griechen, welche nach Florenz geführt, um die Malerei wieder zu beleben, anfingen, die Capella Gondi neben dem Chore von S. Maria Novella auszustatten." Vasari hatte schon in der Ausgabe von 1550 diese kurze Notiz novellistisch umgebildet. Er lässt den Bericht unverändert und streicht nur das reservirte „dicesi".

Und noch eine Stelle hat sich geändert. Es heisst in den verschiedenen Texten, die Griechen seien berufen worden:

Vasari 1550: „per introdurvi la pittura, la quale in *Toscana* era stata *smarrita* molto tempo."

Vasari 1568: „per rimettere la pittura in *Firenze*, piuttosto *perduta* che *smarrita*."

Fragment: „condotti in *Firenze* per *suscitar* la pittura."

Filippo Villani: „i quali (i dipintori fiorentini) quell' arte *smarrita e quasi spinta suscitarono*."

Ich führe Villani nochmals ein, weil es immerhin möglich ist, dass Vasari durch ihn zu der Aenderung bestimmt wurde, obwohl er ihn an einer wichtigeren Stelle unbeachtet liess, wie ich im Schlusscapitel zeigen werde, und Villani die Malerei nicht durch die Griechen, sondern eben durch die Florentiner Maler, Cimabue an der Spitze, wiederbelebt werden lässt. Doch das nebenbei. Die Aenderung könnte sich auch durch den Einfluss des Fragmentes erklären. Vasari lässt die Griechen wieder durch die Regierung berufen werden; aber sie kommen nun nicht mehr, die verirrte Kunst der Malerei in Toscana einzuführen, sondern, weil das Fragment sagt, nach Florenz geleitet, um die Malerei wiederzuerwecken, heisst es nun in der zweiten Auflage: zu nichts Anderem berufen, als um in Florenz die Malerei wieder herzustellen, welche eher verloren als verirrt war. An die Stelle von Toscana ist Florenz getreten nach dem Texte des Fragmentes und wie selbstverständlich, wenn man hört, dass Vasari erst nach 1550, als er das Fragment näher kennen lernte, etwas von der Existenz eines Nicola und Giovanni Pisano erfuhr. An Stelle der verirrten Kunst ist eine vielmehr verlorene als verirrte Kunst getreten, denn sonst hätten die Griechen, wie das Fragment berichtet, sie nicht wiedererwecken können.

In der ersten Auflage merkten wir im nun Folgenden einen engen Anschluss an den Magliabecchianus: es wurde zuerst von dem Ruhme gesprochen, den sich Cimabue im Vaterlande erwarb, dann von seinen Gefährten, endlich folgte die Aufzählung der Werke, bei der auffiel, dass Vasari von den auswärtigen nur die kannte, welche auch der Magliabecchianus aufführt. Das Alles ändert sich in der Auflage von 1568. Auf die Versicherung, dass Cimabue mit seinen Werken sein Vaterland geehrt habe, folgt nicht mehr die Erwähnung Gaddo Gaddi's: sie fehlt im Fragmente vollständig. Dagegen beginnt sofort die Aufführung der Werke. Es erscheint zur Erzielung eines klaren Ueberblickes eine Nebeneinanderstellung ratsam.

Vasari 1550.	Fragment.	Vasari 1568.
1. Dossale in S. Cecilia.		1. Dossale in S. Cecilia.
2. Mad. in S. Croce.	1. Mad. in S. Croce.	2. Mad. in S. Croce.
	2. S. Francesco.	3. San Francesco.
		4. Mad. in S. Trinità.
		5. Façade d. Spedale.
		6. Crucifix in S. Croce.
3. S. Franc. in S. Franc., Pisa.		7. S. Franc. in S. Franc., Pisa.
	3. Mad. in S. Franc., Pisa.	8. Mad. in S. Franc., Pisa.
		9. S. Agnese in S. Paolo, Pisa.
4. Assisi.	4. Assisi.	10. Assisi.
6. Hof in S. Spirito.		11. Hof in S. Spirito.
5. Empoli.		12. Empoli.
7. Mad. Rucellai.	5. Mad. Rucellai.	13. Mad. Rucellai.
		14. Crucifix in S. Franc., Pisa.

Die Zahl der Vasari 1568 bekannten Werke ist somit gegen 1550 auf das Doppelte gestiegen: von 7 auf 14 Nummern. Und von diesen hat das Fragment nur 5! Wir sind jetzt dabei angelangt, den Beweis zu liefern, dass unser Fragment Quelle des Vasari sein muss. Denn welcher Grundsatz könnte den geleitet haben, der in dem Fragmente einen Auszug aus Vasari hätte anfertigen wollen? Wählte er etwa nur die Hauptwerke? Allerdings, vier von seinen Nummern kann man nach unserer heutigen Schätzung dafür halten. Gehört aber vielleicht auch der heilige Franciscus in S. Croce dazu? Und zählten nicht auch die Malereien im Hofe von S. Spirito, die uns erhaltene Madonna aus S. Trinità dazu? Das ist keine Auswahl aus Vasari, sondern einfach eine Aufzählung derjenigen Werke Cimabue's, die der Verfasser des Fragmentes kannte. Unter den flüchtigen Excerpten, welche Vasari bei Abfassung seiner ersten Auflage aus unserem Fragmente besass, befand sich die Notiz über die Madonna in S. Croce und Einiges über die Madonna Rucellai. Nach Erscheinen der ersten Auflage gelingt es Vasari, persönlich Einsicht in seine Quelle zu gewinnen, oder, was einfacher ist, dieselbe in seinen Besitz zu bringen. Und nun macht er sie zur Grundlage seiner Neubearbeitung. Mit diesem Büchlein in der Hand tritt er seine rein kunsthistorischen Studienreisen an, untersucht die von diesem angeführten Werke und fügt neue, selbst gefundene hinzu. Diesem Büchlein haben wir die

umfassende Neubearbeitung zu danken, in der wir, wie hoch Vasari diese Quelle schätzte, am deutlichsten daraufhin beurteilen können, dass er sie wörtlich in die neue Auflage aufnimmt, sie allein die ganze Darstellung beherrscht und den rothen Faden derselben bildet.

Ich habe das Alles vorweg ausgesprochen, um mir, indem ich den Leser auf die Absicht vorbereite, den Beweis zu erleichtern. Gehen wir die einzelnen Werke durch.

Das Dossale von S. Cecilia und die Madonna in S. Croce kennt Vasari bereits in der ersten Auflage; ersteres aus eigener Erfahrung, letztere wahrscheinlich aus dem Fragmente, denn die Notiz desselben, die Madonna sei „appogiata in un pilastro attorno al coro“ hat er schon 1550 und fügt nur „a man destra“ hinzu.

Nun aber tritt das Fragment in seine Rechte. In seiner ersten Auflage wusste Vasari von dem darin auf die Madonna folgenden Franciscus für S. Croce nichts. Jetzt, wo ihm dieser Text vollständig vorliegt, folgt er ihm mit peinlicher Genauigkeit. „Dopo la quale“ u. s. f. wird fast wörtlich aufgenommen, nur etwas drastischer gemacht und an Stelle der „*molte* storie“ nach autoptischer Untersuchung die Zahl „*venti*“ gesetzt. Oder ist es begreiflich, dass ein Abschreiber statt „venti“ „molte“ setzte?

Mit der Madonna aus S. Trinità, die sich heute in der Akademie befindet, beginnt die Reihe derjenigen Werke, welche Vasari bei seinen concentrirten Forschungen nach 1550 aufgespürt hat. Von ihm selbst eingeführt sind ferner die Fresken des Spedale. Und hier ist es, wo wir zum ersten Male deutlich sehen können, in welcher Weise Vasari seine Quellen verwertet. Das Fragment erzählt erst nach Anführung der Madonna und des heiligen Franciscus für S. Croce, dass Cimabue bei den Griechen gelernt habe, und lässt dann eine kurze Kritik ihrer Manier folgen. Vasari teilt diesen Absatz; da er die erste Bearbeitung nicht vollständig umkehren will, führt er die Griechen schon vor Aufzählung der Werke ein, die Charakteristik ihres Stiles aber, wie sie das Fragment gibt, hebt er sich für einen gelegeneren Zeitpunkt auf. Dieser scheint ihm bei Beschreibung der Fresken des Spedale del Porcellana gekommen.

Vasari 1568.	Fragment.
„In diesen lebensgrossen Figuren legte er jene alte Manier ab, indem er	

Vasari 1568.	Fragment.
darin das Zeug, die Gewänder und andere Dinge ein wenig lebendiger, natürlicher und weicher machte, als es die Art jener Griechen war: *tutta piena di linee e di profili*, sowohl im Mosaik wie in Gemälden.	di quella maniara goffa, tutta piena di linee e profili
Diese schwerfällige, plumpe und gewöhnliche Manier hatten die Maler jener Zeiten nicht durch Studium, sondern durch viele, viele Jahre einer dem andern gelehrt, ohne je daran, die Zeichnung zu verbessern, zu denken, oder an die *bellezza di colorito, o invenzione alcuna, che buona fusse.*"	senza alcuna buona invenzione o bel colorito.

Kann dieser Text rechts in Verbindung mit der Nachricht, Griechen seien die Lehrer Cimabue's gewesen, wie sie das Fragment bringt, ein Auszug aus Vasari sein? Da aber Entlehnung offenbar ist, so kann nur Vasari entlehnt haben: und dagegen spricht durchaus nichts.

Aus eigenem Ermessen oder durch Albertini[1]) bestimmt, schiebt Vasari darauf ein noch für S. Croce gearbeitetes Crucifix ein. Und nun greift er wieder auf seine erste Auflage zurück und bringt die wahrscheinlich selbst erdachte Geschichte von dem Guardian von S. Croce, der den Meister nach Pisa schickt. Dass an die Stelle der Madonna, die 1550 der Grund war, das Crucifix getreten ist, macht ihm keine Bedenken. Er verwertet weiter den Text der ersten Auflage und führt den heiligen Franciscus in S. Francesco zu Pisa an, über den ihn seinerzeit der Magliabecchianus unterrichtet hatte.

Das fügte sich Alles hübsch zusammen als Interpolation in den Text des Fragmentes und als Uebergang auf die nun von diesem aufgeführte Madonna für dieselbe Kirche S. Francesco zu Pisa, die ihm bei der flüchtigen Kenntniss der Quelle vor 1550 entgangen war. Vasari hat sich das Bild auf seiner Reise angesehen und bei den Mönchen Erkundigungen über dessen Schicksale eingezogen. Deshalb weiss er, dass es früher am Hauptaltar gestanden habe. Dann hat er sich auch sonst in Pisa umgethan und in S. Paolo in Ripa eine heilige Agnese entdeckt, die Cimabue, wie ihm wahrscheinlich auch die

---

[1]) Memoriale di molte statue etc. Florenz 1510 bei Crowe und Cav. D. A. II., p. 441.

Mönche sagten, auf Bestellung des Abtes ausgeführt haben sollte. Das Werk ist verloren, wir können daher nicht Controle üben.

Haben wir uns bis jetzt davon überzeugt, dass das Fragment Quelle sein müsse, und uns ein klares Bild darüber machen können, wie Vasari bei Abfassung der zweiten Auflage zu Werke ging, so können wir im nun folgenden Abschnitte beobachten, wie Vasari mit dem Büchlein in der Hand auf seiner Reise vor die Monumente tritt, sich bei der Bestimmung willig leiten lässt, Beschreibungen anfertigt u. s. f. Wir begleiten ihn deshalb nach Assisi, wohin er nach eigener Aussage im Jahre 1563 ging. Es sind nicht mehr direct die Franciscanermönche von Pisa, die Cimabue dahin leiten, sondern im Allgemeinen sein Name assai chiaro per tutto. Man vergleiche nun, was Vasari 1550 von Assisi wusste und was er jetzt zu sagen hat. In der ersten Auflage steht was der Magliabecchianus ebenso berichtet: in Ascesj, in der Kirche des heiligen Franciscus malte er Einiges, was dann von Giotto fortgesetzt wurde, respective wie Vasari, dessen Wertschätzung für den Magliabecchianus wir ja bereits erkannt haben, sagt: was dann nach seinem Tode von anderen Malern vortrefflich vollendet wurde. Keine Spur einer Erwähnung der Griechen oder einer Kenntniss der Gemälde selbst, speciell des Anteiles des Cimabue. Und nun vergleiche man den Text meines Fragmentes mit dem der Ausgabe von 1568. Wie das Fragment beginnt Vasari mit der Unterkirche, wo Cimabue noch in Gesellschaft von Griechen gemalt haben soll und geht dann zur Oberkirche über, die der Meister allein ausstattete. Es wäre überflüssig, die beiden Texte hier nochmals neben einander zu stellen. Man sieht schon aus der Zusammenstellung oben, dass der Text des Fragmentes dem Vasari als Gerippe seiner Beschreibung, somit als Führer in Assisi diente. Er schreibt ihn wörtlich ab und fügt nur nach jedem Ausspruche die vor den Originalen selbst verfasste Beschreibung ein. Dass aber nicht das Umgekehrte der Fall sein kann, d. h. dass nicht das Fragment aus dem Vasari excerpirt sein kann, beweist wieder eine Stelle, an der sich Vasari eine Aenderung erlaubte. Während nämlich das Fragment nur von 16 Geschichten zur Linken an den oberen Wänden des Langhauses weiss, fügt Vasari noch ganz richtig nach eigener Ueberzeugung auch die vergessenen 16 Darstellungen zur Rechten ein. Diese Annahme liegt doch jedenfalls viel näher als die, dass ein Excerpist des Vasari, der diesen im Uebrigen wörtlich ausgeschrieben

haben müsste, einen Auslassungsfehler begangen hätte. Nach den von längerem Studium zeugenden Beschreibungen werden wir Vasari auch eine im Rausche anregender Beschäftigung entschlüpfte Verläugnung seiner Quelle zu Gute halten. Das Fragment schliesst nämlich diesen Absatz mit den Worten: „(Diese Gemälde) machten in jenen Zeiten die Welt staunen.“ Vasari nun, seine Quelle vergessend, ruft seinerseits aus: „Dieses wahrhaft grosse, reich und ausgezeichnet durchgeführte Werk musste meiner Meinung nach in jener Zeit die Welt staunen machen.“ Bis jetzt allerdings hatte es Vasari nie der Mühe wert gefunden, seine Quelle zu erwähnen, doch nahen wir uns der einzigen Stelle im Leben des Cimabue, wo er es dennoch thut.

Von den Malereien im Hofe von Sto. Spirito und in Empoli weiss das Fragment nichts zu berichten. Quelle dafür ist der Magliabecchianus. In der Ausgabe von 1568 setzt Vasari die Thätigkeit an Sto. Spirito voran, ohne sonst viel zu ändern und lässt Empoli folgen, das er besucht haben muss. Dann aber geht er mit Behagen auf das Capitel über die Madonna Rucellai ein. Und hier stossen wir auf die wichtigste Belegstelle für die Echtheit meines Fundes. Beim Durchgehen der ersten Auflage sagte ich, dass Vasari, nachdem er von der feierlichen Procession berichtet hat, mit einem „dicesi“ auf die Geschichte vom durchziehenden Karl von Anjou und die Namengebung des Borgo Allegri überging. Diese Nachrichten finden sich auch in unserem Fragmente. — Wir haben bereits oben gesehen, dass Vasari den novellistisch nach dem Fragmente umgebildeten Kern der Jugendgeschichte Cimabue's mit einem dicesi einleitete, welches er in der zweiten Auflage wegliess. Hatte er an jener Stelle auf Grund der kurzen Nachricht des Fragmentes eine weitläufige, wahrscheinlich zum guten Teil erfundene Erzählung angefügt, so ist dies hier nicht der Fall. Er kürzt sogar die erste Bearbeitung wesentlich und begnügt sich damit, den lakonischen Bericht des Fragmentes in breiter, flüssiger Form wieder zu geben. Dafür aber beruft er sich nun auch in seiner zweiten Auflage auf seine Quelle, indem er hinter das „dicesi“ der Ausgabe von 1550 einschiebt: *„ed in certi ricordi di vecchi pittori si legge“* d. h. „und liest man in gewissen Erinnerungen über alte Maler.“ Sollte damit nicht eben unser Fragment gemeint sein können?

Man vergleiche die erste Auflage, das Fragment und die Ausgabe von 1568. Schon der Text von 1550 zeigt in der Ortsbestimmung

mehr Anlehnung an das Fragment als an den Magliabecchianus. Ich erwähne z. B. die Phrasen: posta in alto, tra la capella, Bardi da Vernia. Darauf tritt wieder hervor, dass Vasari den Text ursprünglich nur flüchtig kannte oder benutzte. Denn die Behauptung des Fragmentes, diese Tafel sei die grösste gewesen, welche bis zu jener Zeit angefertigt worden wäre, fehlt 1550 vollständig, ist aber 1568 fast wörtlich aus dem Fragmente aufgenommen. Und nun folgt beide Male die wahrscheinlich aus der Localtradition stammende Nachricht von der in feierlicher Procession stattgehabten Einbringung des Bildes. Diese Nachricht fehlt im Fragmente. Ist es glaublich, dass ein Ausschreiber des Vasari es für wert erachtet hat zu excerpiren, dass die Madonna das grösste Bild sei, dagegen darüber hinwegging zu erwähnen, mit welch' unerhörten Feierlichkeiten es geehrt wurde und sich dann gleich wieder bewogen fühlte, die damit von Vasari in engsten Zusammenhang gebrachte Nachricht von dem Besuche Karls und der Namengebung der Strasse zu notiren? Wir kommen da in die grellsten Widersprüche, während, wenn man das Fragment als Quelle, und mehr noch, als die certi ricordi zugibt, sich alles ganz selbstverständlich löst.

Verfolgen wir den Text der zweiten Auflage weiter. Als Vasari oben von Pisa sprach, scheint er eine Reisenotiz einzufügen vergessen zu haben. Oder sollte er wirklich die geschmacklose Erdichtung, Cimabue hätte die Sitte der Spruchbänder erfunden, als die Krönung der Grösse des Meisters erachtet und absichtlich an den Schluss der ganzen Reihe gestellt haben? In der ersten Auflage findet sich davon noch nichts. — Diese geht direct auf das über, was 1568 erst nach der lächerlichen Interpolation folgt: dass Cimabue dem Arnolfo als Dombaumeister an die Seite gegeben wurde. Und hier findet sich wieder eine charakteristische Aenderung. Im Jahre 1550, wo dem Vasari wohl Einiges aus dem Fragmente über diejenigen Meister bekannt war, die er in Uebereinstimmung mit dem Magliabecchianus biographisch bearbeitete, wusste er aus dem Arnolfo nichts zu machen, denn seine Quelle, das Fragment, nannte ihn einfach Arnolfo. Aber Vasari wurde damals nicht verlegen: weil der Dom im gotischen Stile, der maniera tedesca erbaut ist, so machte er seinen Baumeister in der bekannten Weise jener Zeit zum Deutschen und nannte ihn Arnolfo Tedesco. Inzwischen aber ist ihm das Fragment vollständig zugängig geworden, er hat die ihm bis dahin unbekannten Viten

kennen gelernt und unter Anderem erfahren, dass Arnolfo der Sohn des Jacopo d. h. Lapo sei. Deshalb setzt er auch in der zweiten Ausgabe an Stelle des Arnolfo Tedesco hübsch einen Arnolfo Lapi.

Die Bestimmung des Todesjahres und die Inschrift des Grabmales waren bereits in der ersten Auflage dem Fragmente entnommen, sie sind hier wiederholt, ebenso die Zusätze über den Schüler Giotto und die Verfasser der Inschrift. In der Ausgabe von 1568 wird dann die Stelle des bekannten Dante-Commentators, des sogenannten Ottimo interpolirt. Das Lob auf Cimabue, wie wir es 1550 zu lesen bekamen, wird gestrichen und direct mit dem Panegyricus auf Giotto eingesetzt. Am Schlusse führt uns dann Vasari noch vor das inzwischen entdeckte angebliche Portrait des Meisters in der Capella Spagnuola und benachrichtigt die Leser, dass man in seiner Sammlung von Handzeichnungen auch einige Miniaturen des Cimabue finden werde, „in welchen, obwohl sie heute vielleicht mehr plump als ehedem erscheinen, man doch sieht, wie viel die Zeichnung durch seine Mühe gewann“.

Das enthält die zweite Auflage des Vasari. Ich habe dieses erste Capitel „Vasari und seine Quellen“ überschrieben. Der Titel lässt erwarten, dass uns der Inhalt Aufklärung darüber bringen werde, woher Vasari seine Nachrichten geschöpft habe. Ich glaube in dieser Richtung nach den angestellten Untersuchungen ganz bestimmte Resultate geben zu können.

Die Cardinalfrage concentrirt sich dabei darauf, ob der von mir auf der Vaticana gefundene Text Quelle des Vasari oder ein später angefertigter Auszug aus demselben sei. Meine Behauptung, wir hätten darin eine Quelle, und zwar Vasari's Hauptquelle zu suchen, stützt sich auf folgende in erster Linie stehende Beweisgründe: 1. Es ist kein Grund denkbar, der erklären würde, warum ein Excerpist gerade nur die fünf aus Vasari's vierzehn Nummern von Werken des Cimabue ausgewählt hätte. 2. Es ist undenkbar, dass ein Copist bei Beschreibung des für S. Croce angefertigten heiligen Franciscus die bestimmte Zahl „zwanzig“ der das Hauptbild umgebenden Scenen aus dem Leben des Heiligen durch die unbestimmte Angabe „viele“ ersetzte. 3. Es ist keine Erklärung dafür zu finden, wie derselbe Schreiber darauf gekommen sein sollte, die Nachricht, Cimabue habe bei den Griechen gelernt, welche bei Vasari vor Aufzählung der Werke steht, erst nach Erwähnung zweier willkürlich gewählter Arbeiten vorzubringen und

damit zwei im Vasarischen Texte später bei Beschreibung eines bestimmten Werkes gebrauchte Bezeichnungen der byzantinischen Kunstweise zu verbinden, wobei überdies zu beachten ist, dass diese Phrasen in einem grösseren Absatze des gleichen Inhaltes stehen und durchaus nicht auffallen. 4. Es ist nicht recht glaublich, dass ein Excerpist, der die Anfzählung der Fresken von Assisi im Uebrigen wörtlich copirt, einen Auslassungsfehler begangen habe. 5. Es ist nicht denkbar, dass ein solcher Copist eine nebensächliche Bemerkung über die Madonna Rucellai copirt und die Nachricht ihrer festlichen Einbringung vollständig übergangen habe etc. 6. Es ist zu bezeichnend, dass gerade dieser scheinbar spätere Anszug die beste Erklärung dafür gibt, wieso Vasari dazu kommt, den Arnolfo Tedesco in Arnolfo Lapi zu ändern.

Und was lässt sich dieser stattlichen Zahl der hauptsächlichsten Beweisgründe entgegenstellen? Dass der Text des Fragmentes auffallend mit Vasari stimmt, was, wenn man zugibt, das Fragment sei Quelle, selbstverständlich ist. Mit einigem Rechte kann nur eingewandt werden die Stelle, wo Vasari sich in der zweiten Auflage, nachdem er die Fresken in Assisi beschrieben hat, hinreissen lässt, beim Zusammentreffen seines eigenen Urtheils mit dem seiner autoritativen Quelle nicht anzugeben, dass schon diese sich im gleichen Sinne geäussert habe — ein Einwurf, den ich allein deshalb für hinfällig halte, weil Vasari, obwohl er das Fragment bereits öfter benutzt hatte, seiner überhaupt erst weit später Erwähnung thut.

Vielmehr drängt Alles darauf hin, den vaticanischen Text als die Hauptquelle des Vasari anzusehen und ihn zu identificiren mit den certi ricordi di vecchi pittori, die Vasari 1568 einmal citirt, an einer Stelle, die sich thatsächlich mit dem Fragmente identificiren lässt. Die Quelle zugegeben, würde ich aber die durch die Capitelüberschrift bezeichnete Aufgabe ungefähr so lösen.

Die erste und zweite Ausgabe des Vasari sind scharf auseinander zu halten. Für die Ausgabe von 1550 dienten ihm als Quellen: für seine Ansicht über die Kunst vor Cimabue Ghiberti, respective die darüber herrschende Meinung des Quattrocento, wie sie am Beginne der Vita des Giotto auch der Magliabecchianus vorbringt. Für die Lebensdaten, den Bericht über die Griechen, für einzelne Werke und die Nachricht, Cimabue sei dem Arnolfo beim Dombau an die Seite gegeben worden: der Text, von dem uns das Fragment einer späteren Abschrift in der Vaticana

erhalten ist. Daneben die Florentiner Localtradition und als zweiter Hauptbeleg der Magliabecchianus für einige Details und, besonders in der ersten Auflage für die ausserhalb Florenz angeführten Werke.

Das Fragment ist schon 1550 die Hauptquelle des Vasari, doch kennt er den Text damals noch nicht vollständig. Man könnte sich deshalb die Sachlage etwa so denken, dass Vasari, nachdem er mit Zugrundelegung eines Textes in der Art des Magliabecchianus daran gegangen war, seine Viten auszuarbeiten, in Erfahrung gebracht habe, dieser und dieser besässe certi ricordi di vecchi pittori, worauf der Aretiner den Besitzer angegangen habe, ihm freundlichst einige Notizen über die Meister zu geben, deren Vita zu veröffentlichen er eben im Begriffe war. In diesem Falle wird es ganz klar, warum Vasari z. B. nicht erfuhr, dass Arnolfo der Sohn des Lapo sei, denn von diesem, wie von den Pisanern hat der Magliabecchianus sowohl, wie Vasari im Jahre 1550 keine Ahnung. Der Besitzer des Fragmentes, aufgefordert, Notizen über die genannten Meister zu geben, hatte wahrscheinlich keine Veranlassung sich die Arbeit zu vergrössern. — Diese Sachlage muss sich nach 1550 geändert, d. h. Vasari muss die volle Kenntniss des Fragmentes erlangt haben. Der reiche Inhalt desselben, besonders über ihm bisher unbekannte, auswärtige Meister, veranlasste ihn zu einer Neubearbeitung seiner Viten und zu ausgedehnten kunsthistorischen Reisen. Seine erste Auflage und das Fragment in der Hand sucht er die Kunstwerke auf, beschreibt sie und versäumt nicht sich sonst umzusehen. Beide Texte bilden dann bei der Rückkehr nach Florenz die Grundlage für die Bearbeitung der zweiten Auflage, in die er den Text des Fragmentes nicht nur wörtlich aufnimmt und ihn zum leitenden Princip der Darstellung macht, sondern die er dreimal auch citirt, so zuerst in unserer Vita mit certi ricordi di vecchi pittori.

Es war hier meine Aufgabe, die Quellen des Vasari nachzuweisen. Die Bestimmung ihres historischen Wertes wird uns im Schlusscapitel und im Anhange beschäftigen.

Cimabue's Stilentwicklung.

Ich habe die Kritik der Vita des Vasari und die Vorführung ihrer Quellen vorausgeschickt, um, indem ich sie während der nach-

folgenden Untersuchungen im Auge behalte, zu einem Schlusse über den Grad ihrer Verlässlichkeit und ihres Wertes zu gelangen. Wir treten nun vor Cimabue's Schöpfungen hin. Deren ist uns zwar eine verhältnissmässig ganz stattliche Zahl, darunter aber kein Werk erhalten, welches, versehen mit des Meisters eigener Namensunterschrift, uns die Gewähr seiner unzweifelhaften Echtheit böte. Wir werden daher, indem ich von vornherein die Richtung auf das Ziel im Auge behalte, von demjenigen Werke anszugehen haben, welches allgemein als eine eigenhändige Arbeit des Meisters angesehen wird.

Das Fragment, der Magliabecchianus, Albertini[1]) und bis zu einem gewissen Grade von diesen unabhängig auch Vasari kommen darin überein, dass die Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz ein Werk des Cimabue, sein Hauptwerk sei. Rumohr, der sich in seinen Forschungen doch lediglich auf urkundlich bezeugte Werke stützt, anderen gegenüber aber höchst kritisch vorgeht, lässt die Madonna Rucellai und diejenige der Florentiner Akademie als Werke des Cimabue zu, indem er anführt, dass beide Gemälde auf den Hauptaltären zweier stark besuchten Klosterkirchen gestanden hätten, Cimabue's Name aber durch die Erwähnung bei Dante nie vergessen wurde, wie Ghiberti und Filippo Villani's Beispiel zeigen, so dass es sehr wahrscheinlich sei, dass man, als Vasari schrieb, noch wissen konnte oder musste, wer jene auffallenden Tafeln gemalt habe.[2])

Die Madonna Rucellai wird als Hauptrepräsentant einer Gruppe von Werken des Cimabue angesehen, welche unter sich eine so enge stilistische Verwandtschaft zeigen, dass ein Zweifel an der Urheberschaft desselben Meisters nicht möglich ist: das ist die Gruppe von Darstellungen der thronenden Madonna. Ich denke wir werden ohneweiters diejenigen für sichere Werke des Cimabue in Anspruch nehmen dürfen, welche ausser durch diese stilistischen Familienzüge auch noch dadurch in ihrer Echtheit bestätigt werden, dass ihr ursprünglicher Standort mit dem von Vasari und seinen Quellen angegebenen übereinstimmt. Verfolgen wir zu dem Zwecke den Text der Ausgabe von 1568. Da stossen wir zunächst auf die für S. Croce gemalte Madonna. Sie ist wahrscheinlich durch das Fragment allein bezeugt und natürlich

[1]) Crowe und Cav. D. A., II., p. 439.
[2]) Ital. Forsch. II., p. 30.

von Vasari anerkannt. Nach Crowe und Cavalcaselle, Milanesi und Anderen befindet sie sich heute in der Sammlung der National Gallery (Nr. 565) in London. Es folgt die von Vasari bei seinen kunsthistorischen Studien zwischen 1550—1568 aufgefundene Madonna aus S. Trinità, welche heute in der Florentiner Akademie (Nr. 2 der Gallerie der grossen Gemälde) hängt. Dann die vom Fragmente eingeführte Madonna aus S. Francesco in Pisa, die Vasari auf seinen Reisen noch dort vorfand und die nach dem Louvre-Katalog (Nr. 174) in diese Sammlung gekommen ist. In Assisi werden wir uns mit dem Zeugnis des Fragmentes und der auf Autopsie im Jahre 1563 beruhenden Bestätigung durch Vasari, dass Cimabue auch in der Unterkirche gemalt habe, begnügen müssen, um mit Thode eine stilistisch durchaus dem Cimabue angehörende Madonna für diesen zu beanspruchen. Am Schlusse dieser Reihe endlich steht die Madonna Rucellai.

Drei von diesen fünf Madonnenbildern können angesehen werden als Marksteine in Cimabue's Entwicklungsgang: die Madonna der Akademie, die Madonna Rucellai und die in Assisi. Von ihnen ausgehend will ich versuchen einen festen Bau aufzuführen. Die beiden anderen in London und Paris sind untergeordneter Art, mit ihnen werde ich mich erst im Schlusscapitel beschäftigen.

Worin nun besteht das Eigentümliche von Cimabue's Madonnen, welches sie einerseits als eine Familie von bestimmtem Typus erscheinen lässt und sie andererseits von allen übrigen Darstellungen dieser Art des Du- und Trecento unterscheidet? Das sind die Fragen, deren Beantwortung wir vor allem Andern in Angriff nehmen müssen. In den Zeiten der christlichen Kunstentwicklung, in denen es, wie ich in der Einleitung sagte, eine allgemeine Kunst, aber noch keine individuellen Künstler gab, d. i. in den dreizehn, ja vierzehn ersten Jahrhunderten werden drei Grundtypen in der Darstellung der Mutter Gottes mit dem Kinde zu unterscheiden sein: die stehende Madonna, das Brustbild derselben und die sitzende Madonna. Es ist nothwendig, dass wir den Typus der letzteren in seiner Entwicklung verfolgen.

Wir sind gewohnt, die Darstellung der sitzenden Madonna mit dem Kind mit den Namen der „thronenden“ Madonna zu bezeichnen. Mit Unrecht. In den Malereien der Katakomben finden wir mehrere sitzende Madonnen, das Bild der thronenden werden wir darunter vergeblich suchen. Denn man wird mit diesem Namen gewiss nicht eine

Reihe von Darstellungen bezeichnen können, in denen Maria in schlichter Tunica mit dem bisweilen nackten Knäblein an der Brust in einem altväterischen Lehnstuhle sitzt.[1]) Vielmehr macht sie hier ganz den Eindruck des bescheidenen Hausmütterchens, das die Kunst jedenfalls auch zum Vorbilde nahm. Damals schon, im zweiten Jahrhundert, finden wir in der, in einem Winkel der Decke der Priscilla-Katakombe verborgenen Madonna,[2]) welche liebevoll den Kopf zu dem an ihrem Busen ruhenden Knäblein herabsenkt, das Ideal Rafaels angestrebt. Aber eine so geartete Weiterentwicklung wird unterbrochen durch das Concil von Ephesus im Jahre 431, welches die Gottesmutterschaft Mariä, die bisher so schlicht geglaubt wurde, als feierliches Dogma aufstellt.[3]) Die Wirkung davon sehen wir in den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom, die, kurz nach jenem Concil entstanden, Christus auf einem prunkvollen Throne von Engeln umgeben, von der Mutter getrennt die Magier empfangen lassen. Man wird von da an im Mittelalter schwerlich noch eine Darstellung der Mutter Gottes finden, die ihrer Göttlichkeit so unbewusst ihren Mutterpflichten nachgeht, wie die von S. Priscilla. Dagegen verdankt die Darstellung der „thronenden“ Madonna, wie mir scheinen will, dem Concil von Ephesus ihren Ursprung. Zwar die Sarkophage lassen die Könige sich noch ohne Vermittlung nahen, die Madonna sitzt noch mit dem über den Kopf gezogenen Mantel im alten Lehnstuhle. Aber auf den Blutampulen Gregors des Grossen in Monza finden wir auch in Italien bereits die Madonna in griechischer Weise thronend.

Denn die eigentliche Schöpferin des Typus der „thronenden“ Madonna ist die byzantinische Kunst. Das früheste Beispiel überhaupt begegnet uns in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna aus dem sechsten Jahrhundert.[4]) Dort, wo die Heiligen in feierlichem Pomp vor dem Könige und der Königin des Himmels defiliren, sieht man die Madonna auf einem reich mit dem bekannten Mosaikmuster geschmückten Throne mit Rückenlehne, Polster und

---

[1]) Zusammengestellt und abgebildet bei Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart 1886.

[2]) Photographie bei Roller, Les catacombes de Rome, I, pl. XV.

[3]) Hergenröther, Handbuch der allgemeinen Kirchengeschichte, III., p. 123, bei Mansi, p. 303 sq.

[4]) Vergl. J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, p. 64.

Fussschemel sitzen.[1]) Unbeweglich, wie die Diakonen während des Gesanges beim feierlichen Hochamt, thront sie und der Knabe in ihrem Schoosse in voller Vorderansicht und beide blicken hoheitsvoll auf den sterblichen Beschauer. Die über den Kopf gezogene Penula, unter der ein weisses Häubchen hervortritt, fällt über die Arme herab und umschliesst den ganzen Oberkörper. Der göttliche Knabe mit dem Kreuznimbus ist festlich gekleidet in Tunica und Mantel. Mutter und Kind erheben steif die Rechte, die Madonna segnend, Christus einfach offen. Hier haben wir ein Cultbild, vor dem die Gläubigen nur scheu auf den Knieen liegen konnten. Doch der byzantinische Geschmack begnügte sich nicht damit, die Himmelskönigin auf ihrem Throne darzustellen, auch ihr Hofstaat muss sie umgeben, sie unnahbar machen gegen andere Wesen. Deshalb wird ihr Thron von Engeln bewacht, die zu je zweien an den Seiten aufgestellt sind, mit Sceptern in der Linken, steif en face dastehend und die Rechte mit Geberden der Scheu erhebend. Wir haben im Grunde hier schon das Prototyp von Cimabue's Madonnen. Nur stand der Meister der Florentiner Republik nicht unter dem Einflusse eines bis ins Lächerliche detaillirten Hofceremoniels.

Wie wir die thronende Madonna in Ravenna sehen, so können wir sie bis ins dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hinein in der byzantinischen Kunst wiederholt finden: von dem Ambo in Saloniki,[2]) der Schule ravennatischer Elfenbeinschneider[3]) und einem Mosaikfragment in der Kuppel der von Salzenberg restaurirten östlichen Apsis der Sophienkirche[4]) an, bis auf das schöne Elfenbeinrelief mit der Inschrift ΑΛΛΟΝΗC etc., jetzt im Besitze des Grafen Gregor Stroganoff in Rom,[5]) das Mosaik der Chornische des Domes zu Parenzo[6]), die Miniaturen zu den Homilien des Jacobus Monachus und die Mosaiken des Chores im Dom zu Monreale.[7]) Der Mönch Jacobus hat in der Geschichte des Marienenltus eine besondere Bedeutung, indem er die

[1]) Photographie von Ricci in Ravenna Nr. 105.

[2]) Abgebildet bei Duchesne et Bayet, Mission au mont Athos 1877; Bayet, L'art byz., p. 79.

[3]) Garrucci 458, 2.

[4]) Salzenberg, Baudenkm., Bl. 32; Bayet, p. 143.

[5]) Lenormant, Trésor de numism. Rec. de bas rel., T. II., pl. 51, Ann. arch. XVII zu p. 363. Bayet, p. 191 und bei Labarte.

[6]) Zeitschrift für Bauwiss., Bd. IX. (Berlin 1859), Taf. 18.

[7]) Gravina, Il Duomo die Monreale, Tav. 14—D.

seit Jahrhunderten in der Literatur aufgespeicherten Erzählungen, die sich auf die Apokryphen gründen, sammelte und in schlichter Form bearbeitet herausgab. Wir besitzen noch zwei Handschriften des 12. Jahrhunderts, deren reiche Miniaturen uns Begebenheiten aus dem Leben der Jungfrau von der Verkündigung Joachims bis zur Geburt Christi in vereinzelt ungemein anziehenden, in anderen Fällen stereotyp trockenen Compositionen vorführen. Hier steigt die Madonna wieder herab von ihrem Throne, Josef hegt seine Zweifel gegen ihre Treue, sie wird verklagt, festgenommen, vor den Richter gebracht. Der Einfluss davon macht sich zum Teil auch in der Ikonographie geltend. Es verschwindet jetzt z. B. in der Anbetung der Könige bisweilen der Engel, welcher früher stets zwischen der Mutter Gottes und den Anbetenden vermittelte. Aber auch diesen Sturm überdauert der alte Typus der thronenden Madonna. So sehen wir sie in zwei Miniaturen des Jacobus Monachus selbst, das eine Mal ohne,[1] das andere Mal mit dem Kinde[2] genau in dem alten byzantinischen Typus der Madonna von S. Apollinare nuovo: mit dem Kinde im Schoosse, beide steif en face dasitzend und voll aus dem Bilde herausblickend; Christus erhebt segnend die Rechte, die Linke stützt er mit dem Buche auf das Knie. Hinter dem Throne stehen zwei Erzengel mit Scepter und Weltkugel, zwei andere Engel nahen sich scheu mit bedeckt erhobenen Händen. Derselbe Typus begegnet uns dann noch in griechischen Kunstwerken des 13. und 14. Jahrhunderts z. B. in den Mosaiken über dem Eingang zum linken Querschiff und in der Capelle des heiligen Isidor in S. Marco zu Venedig.

Und die thronenden Madonnen durchaus italischer Provenienz? Unter ihnen herrscht, so weit ich sie kenne, absolut der byzantinische Typus. Man betrachte nur die Madonna auf dem Diptychon des Kloster Rambonense im christlichen Museum des Vatican aus dem 9. Jahrhundert,[3] auf der Elfenbein-Situla des Gotfredus aus dem 10. Jahrhundert,[4] die Reihe der von Salazaro publicirten Beispiele aus Unter-

---

[1]) Vat. gr. 1162, fol. 48b und Bibl. nat. fonds. gr. 1208. Vergl. auch Bayet, p. 165.

[2]) Vat. gr. 1162, fol. 50b abg. bei d'Agincourt, Peint., pl. CIV., 6.

[3]) d'Agincourt, Sculp., pl. XII., 16.

[4]) Gori, Thes. dipt. IV., Tab. XXVI.; Lübke, Geschichte der Plastik, 1863, p. 287; d'Agincourt, Sc. XII, p. 22; Mitth. d. k. k. Central-Comm. V, p. 147.

italien,[1]) das Gemälde der Unterkirche von S. Clemente,[2]) man trete weiter in Rom vor das Apsismosaik in S. Maria in Domnica, welches aus der Zeit Paschalis I. (817—824) stammt,[3]) in Subiaco vor die Madonna mit zwei Engeln in der fünften Kirche oder zweiten Grotte des heiligen Benedict im Sacro Speeco,[4]) und werfe schliesslich noch einen Blick auf die toscanischen thronenden Madonnen vor circa 1230: diejenige in der Opera des Domes von Siena,[5]) welche, wie der Christus von 1215 in der Akademie, in Relief herausgearbeitet und bemalt ist, weiter auf die Madonna von Tressa, einem Dorfe bei Siena, endlich auf die bekannte Darstellung des Frater Jacobus vom Jahre 1225 in dem Apsismosaik des Baptisteriums zu Florenz — überall wird man den gleichen byzantinischen Typus wiederfinden: die Madonna mit dem Kinde im Schoosse, beide in Vorderansicht und streng aus dem Bilde herausblickend.[6]) Auch in Italien sind die Handbewegungen fast immer dieselben: die Madonna hält mit der Linken das Kind, Christus erhebt segnend die Rechte und hält in der Linken eine Rolle.

Und nun treten wir endlich vor die thronenden Madonnen Italiens aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Thode hat dieselben für Toscana bereits zusammengestellt.[7]) Es kommen dabei ausser den Madonnen Cimabue's in Betracht: die Madonna des Conxolus in der zweiten Kirche des Sacro Speco zu Subiaco,[8]) die sogenannte Madonna des Margaritone in der Pinakothek zu Arezzo,[9]) die beiden des Guido in der Akademie und in S. Domenico zu Siena[10]) und die des Coppo

---

[1]) Studj sui mon. della Italia merid. dal IV° al XIII° sec. Die Madonnen von S. Stefano in Monopoli und in der Crypta von S. Gio. in Venere dürften wohl nach circa 1230 entstanden sein.

[2]) Phot. bei Roller, Les catacombes de Rome, II., pl. C.

[3]) Phot. von Hefner in Rom, Nr. 1926, De Rossi, Mus. crist.

[4]) Phot. von den Mönchen Nr. 165.

[5]) Im zweiten Stock, Nr. 71. Kleine Abbildung bei d'Agincourt, Sculp. pl. XXVI., 29, vergl. ebenda Fig. 28.

[6]) Ausnahmen: an der Thür des Domes von Ravello (Schultz XXIV., VI.), in dem Exultet von S. Maria sopra Minerva (Agincourt, Peint., pl. LVI., I), in den Mosaiken der Façade von S. Maria in Trastevere (De Rossi, Mus. crist.), in dem lat. Psalter der Vaticana Nr. 39, fol. 172a, in einem Psalter der Vallicellana in Rom E 24, fol. 27b.

[7]) Franz von Assisi, p. 463 ff.

[8]) Abg. bei d'Agincourt, Peint., pl. C., 1.

[9]) Phot. von Alinari in Florenz, Nr. 10475.

[10]) Phot. von Lombardi in Siena, erstere noch ohne Nummer, letztere Nr. 490.

di Marcovaldo in den Servi ebenfalls zu Siena,[1]) endlich eine bisher unbeachtet gebliebene Madonna in der Sukienniza in Krakau. Diesen Bildern der thronenden Madonna gegenüber ergibt sich die überraschende Thatsache, dass sie nicht nur jede einzeln vom byzantinischen Typus verschieden sind, sondern mehr noch: sie alle zeigen untereinander einen neuen gemeinsamen Typus der Composition. Die Madonna und das Kind thronen nicht mehr in totaler Vorderansicht, sondern werden leicht von links gesehen; das Kind sitzt nicht mehr aufrecht im Schoosse der Mutter, sondern ist nach rechts hin auf das Knie oder die linke Hand gesetzt. Die Madonna neigt, aus dem Bilde heransblickend, das Haupt stets leicht nach rechts dem Kinde zu, Christus selbst wendet sich nach links: Guido da Siena lässt ihn nach der Mutter, Coxolus, der sogenannte Margaritone und Cimabue einfach nach links hinblicken. Er macht mit der Rechten den Gestus des Segnens, die Linke hält bisweilen noch die Rolle. — Diese Art, die Gottesmutter mit dem Kinde zu bilden, so neu sie uns in dem Typus der thronenden Madonna erscheint, ist an und für sich sehr alt. Wir brauchen nur einen Blick auf die beiden anderen Madonnentypen zu werfen. Die „stehende" Madonna hält das Kind stets im linken Arme.[2]) Eine Wandlung macht sich nur darin geltend, dass die Mutter den Kopf in der Frühzeit aufrecht trägt, später zu dem Kinde neigt. Dagegen zeigt sich eine grössere Mannigfaltigkeit in dem Typus des Brustbildes, wo die Gruppe bald in der Art der thronenden byzantinischen Madonna,[3]) bald im Typus der stehenden Madonna[4]) erscheint. Das Kind im linken Arme haltend, findet man die Madonna als Brustbild bisweilen

[1]) Phot. von Lombardi, ohne Nummer.

[2]) z. B. in der Biblia syriaca v. J. 586 (Garr. 128, 2), in einem Elfenbein-Triptychon des 11. Jahrhunderts (Labarte I., pl. XI.) und zwei Miniaturen des Barberinischen Psalters III, 91, fol. 249 a und 259 a, in dem Gemälde der Katakomben von S. Agnese bei De Rossi, Imagines, Tab. IV., Roller, pl. LXXV., 2.

[3]) z. B. in einem Mosaik der Sophienkirche (Bayet, p. 143), im Barb. Psalter III., 91 fol. 73 b, 106 a, 114 b, 143 a, 154 a, in einem Kuppelmosaik und einem gleichen Gemälde der heutigen Moschee Kahrié-Djami in Konstantinopel (Leval, Nr. 15 und 18) und in der russischen Kunst.

[4]) z. B. am Titelblatt des vaticanischen Evangeliars Nr. 1156, in dem vom Evangelisten Lukas, Cod. Vat. gr. 1159, fol. 150 b, gemalten Bilde, auf fol. 51 a des Psalters Vat. gr. 752 und in einem Mosaik des Domes zu Monreale, Gravina 15-G.

auch vor circa 1230 bereits in Italien, so in dem Mosaik über dem Portal von S. Giovanni in Capua,[1]) in den Madonnen von Betlem und Carmine in Siena und in einigen Tafelbildern des vaticanischen christlichen Museums, der Pinakothek zu Perugia und der Akademie zu Siena. Dieser Typus wirkt dann bisweilen auch auf die Darstellung der thronenden Madonna ein.[2]) Aber allgemein gültig wird er erst nach circa 1230; die Madonna des Frater Jacobus von 1225 ist, so viel ich weiss, die letzte Darstellung der thronenden Gottesmutter im byzantinischen Typus. Diese Epoche fällt auffallend zusammen mit dem Zeitpunkt, in dem die Lehren des heiligen Franciscus sich zu verbreiten begannen: er war 1226 gestorben, 1228 canonisirt worden. Es ist daher naheliegend und gerechtfertigt, die Umgestaltung des altbyzantinischen Typus der thronenden Madonna mit dem Franciscanertum in Verbindung zu bringen, insbesondere weil der Geist des neuen Ideals vollständig harmonisirt mit der Vorstellung von der fürsprechenden Gottesmutter der Bettelmönche, wie Thode bereits bemerkt hat.

Nach diesem vergleichenden Ueberblick, der deshalb etwas ausführlich gegeben wurde, um in der Frage nach dem Byzantinismus und seiner Einwirkung auf Italien klar zu sehen und um das Auge durch Vorführung vieler Vertreter derselben Art für die Eigenart Cimabue's zu schärfen, treten wir vor die drei speciell namhaft gemachten Madonnen Cimabue's, und da stellt sich heraus, dass auch Cimabue, was die Gruppirung der Madonna mit dem Kinde anbelangt, mit der byzantinischen Tradition gebrochen hat und dem seit circa 1230 gültigen, speciell in Toscana hervortretenden Typus gefolgt ist. Zugleich aber werden wir bei einem vergleichenden Blick auf diese toscanischen Madonnen inne, dass Cimabue in anderer Beziehung eine Sonderstellung unter seinen Zeitgenossen einnimmt und seine Madonnen insbesondere durch zwei Eigentümlichkeiten aus der Zahl aller übrigen herausfallen.

In erster Linie ist es der eigenartige Thron, auf den er die Madonna setzt. Die rein byzantinische Kunst kennt fast nur eine Art des feierlichen Thrones: eine Art Lehnstuhl, dessen Säulen mit in

[1]) Bei Salazaro l. c. im Atlas.

[2]) Vergl. oben p. 48, Anm. 6

Quadraten geordneten Edelsteinen besetzt sind, mit rotem Polster und Schemel. Besonders charakteristisch ist die Lehne: zwei nach aussen gebauchte Seitenstäbe werden oben durch ein gerades Querholz verbunden. Darüber ist eine weisse, mit rot und grünem Muster geschmückte Draperie geworfen, die das innere Feld der Lehne ausfüllt und stets zuerst angenehm in die Augen fällt. In dieser Weise sehen wir den Thron ausgestattet in dem Mosaik des Narthex der Sophienkirche, wo sich Justinian vor Christus niedergeworfen hat,[1]) in zahlreichen Miniaturen aus allen Jahrhunderten,[2]) in der Apsis des Domes von Monreale,[3]) in dem Portalmosaik der Basilianerkirche zu Grottaferrata,[4]) in dem Mosaik der Apsis von S. Maria in Trastevere[5]) und mehreren römischen Mosaiken aus der Zeit Cimabue's. Neben diesem byzantinischen Thron findet sich auch in Italien öfter eine einfache Form ohne Lehne. Im 13. Jahrhundert kommt dann ein geräumiger, massiver Lehnstuhl auf, der mit verschiedenen Holzsorten ausgelegt ist, wie wir ihn noch bei Guido von Siena und dem sogenannten Margaritone sehen können.

Cimabue nun, der insofern an dem byzantinischen Schema festhält, als er den Thron mit der Lehne bildet und darüber die helle Draperie wirft, gibt dem Ganzen dadurch ein ganz individuelles Gepräge, dass er das Stuhlwerk ungemein hervortreten lässt, die Säulen aus einem eigenartigen System gedrechselter und dann geschnitzter Kugeln und Ringe zusammensetzt und die Innenfelder, besonders später stets mit miniaturartigem Schnitzwerk ausfüllt. Dem System von Kugel und Ring wird man ganz vereinzelt auch schon früher begegnen, dann aber nur in ganz bescheidenen Ansätzen und nie so dominirend durchgebildet wie bei Cimabue. Diese Art das Stuhlwerk zu bilden ist dem Meister so eigentümlich und macht sich so ohne Ausnahme auch in seinen übrigen Werken geltend, dass es nicht ganz ungerecht-

[1]) Abg. bei Salzenberg, Labarte II., LVIII.; Schnaase III., p. 202; Weiss, Kostümkunde II., p. 91; Bayet, p. 53.

[2]) Im Psalter Basilius II., bei Labarte II., pl. XLIV, im Evangeliar vom Jahre 1128 bei Agincourt, Peint. pl. LIX., in den Homilien des Jacobus, Vat. gr. 1128, fol. 48b, im vaticanischen Psalter Nr. 752, fol. 27b, 34b, 44b, im Octateuch Nr. 746, fol. 133b, 150b, 160b u. a. O.

[3]) Salazaro, „Il duomo di Monreale" Tav. VII, 58.

[4]) Gazette arch. VIII. (1383), pl. 58.

[5]) Phot. von Hefner in Rom, Nr. 1915.

fertigt erscheinen wird, darin einen ganz individuellen Zug zu sehen und nach einer Begründung desselben zu suchen.

Zu der toscanischen Composition der Gruppe und der eigenartigen Ausbildung des Stuhlwerkes gesellt sich ein drittes Element. Wir dürften uns dessen bewusst werden, wenn wir die um den Thron gruppirten Engel ins Auge fassen. Ich habe nachgewiesen, dass es mit zu den Eigentümlichkeiten der Darstellung der thronenden Madonna in der byzantinischen Kunst gehört, dass Engel ihren Thron bewachen. In S. Apollinare nuovo standen sie ceremoniell zu Zweien an den Seiten, in den Miniaturen der Handschriften des Jacobus Monachus hielten sie sich hinter dem Throne, neigten die Köpfe gegen die Mitte und erhoben scheu die Rechte. Nie berührten sie den Thron. Das Malerbuch vom Berge Athos, die Gemälde des Sanctuariums vorschreibend, verlangt,[1]) dass die Muttergottes von den beiden Erzengeln Michael und Gabriel umgeben sei. Durften sie in der byzantinischen Kunst nicht fehlen, so macht sich in Italien gerade das Gegenteil geltend: ihr Vorkommen ist die Ausnahme.[2]) Cimabue erst ist es, der wieder auf den byzantinischen Typus zurückgreift: seine Madonnen sind undenkbar ohne die sie umgebenden Engel. Und wenn Cimabue auch in der Art, wie er sie anbringt: als Träger des Thrones, von der byzantinischen Weise abweicht, so ist doch vor Allem eines echt byzantinisch: der Typus der Engel selbst. Wie sie in der jedenfalls ältesten Madonna aus S. Trinità, jetzt in der Akademie erscheinen, mit länglichem Profil, kräftiger Nase, die aus breiter Wurzel entspringt und in eine knollige Spitze ausläuft, mit kreisrunder Iris im Auge und üppigem Munde, ferner mit dem in die Stirne gekämmten und durch ein Band zusammengefassten Haare, das sich hoch um den Hinterkopf rundet und lockig in den Nacken herabfällt, endlich das in der byzantinischen Kunst so stereotype Zu- und Abneigen des Hauptes, die Kleidung etc.: Alles könnte Zug für Zug ebensogut von einem Griechen ausgeführt sein.[3])

[1]) Ed. Schäfer, p. 395.

[2]) In der Elfenbein-Situla des Gotfredus stehen sie mit Räuchergefässen zur Seite, in dem Exultet der Minerva scheinen sie heranzufliegen, in dem Bilde der Domopera zu Siena schweben sie mit Rauchfässern oben, ähnlich bei Guido.

[3]) Man vergleiche die dafür besonders instructive Miniatur des Cod. Vat. gr. 1162, fol. 82 b und Bibl. nat. fonds gr. 1208, wovon eine absolut entstellte Copie bei Bayet, p. 163, und nicht besser bei Bordier, Description des miniatures etc. dans les mss. gr. de la bibl. nat., p. 149, fig. 74.



Madonna des Cimabue in der Akademie zu Florenz.

(Nach Alinari)

Verlag von Alfred Hölder, k. k. Hof- und Universitäts Buchhändler in Wien. Lichtdruck von Jaffé & Albert, Wien.

Fassen wir die in diesen Einzeluntersuchungen gewonnenen Resultate zusammen. Allen Madonnen gemeinsam sind drei wesentliche Eigenschaften. Die erste, dass die Gruppirung der Madonna mit dem Kinde dem seit circa 1230 in Italien und speciell in Toscana allgemein werdenden Typus unterworfen ist: darin äussert sich der Einfluss der einheimischen Kunstübung. Die zweite: der im Aufbau und der Art der Decoration eigenartige Thron, welcher als ein specifisches Kennzeichen des Cimabue gelten kann: darin könnte sich, denke ich, der Einfluss des Kreises geltend machen, aus dem der Meister hervorgegangen ist. Die dritte: die Gruppirung der Engel um den Thron: darin nun äussert sich bis in die Typik der Köpfe hinein ein starker, directer Einfluss der byzantinischen Kunst.

Dieser letzte Einfluss macht sich, wie bereits erwähnt, besonders geltend in der, unter den uns von Cimabue erhaltenen Madonnen ältesten aus S. Trinità, jetzt in der Florentiner Akademie. Mit ihr beginnend, gehen wir nun dazu über, das Besondere jeder einzelnen der drei genannten Madonnenbilder aufzusuchen. Wenn wir das Gemälde der Akademie nach den drei rein äusserlichen Elementen: der toscanischen Composition, dem eigenartigen Thronstuhl und den byzantinischen Engeln zerlegen, so bleibt uns als rein künstlerische Substanz, welche diese Glieder zu einem Ganzen vereinigt und den eigentlichen Wert der Schöpfung bedingt, nicht so viel übrig, dass wir daraufhin sofort auf ein grossartiges Künstlergenie schliessen könnten. Zu diesem Urteil gelangen wir bei Betrachtung des Bildes an und für sich. Ganz anders gestaltet sich dasselbe, wenn wir diese Madonna des Cimabue vergleichen z. B. mit dem sogenannten Margaritone in Arezzo. Gegen dieses gehalten, zeigt sich sofort, dass wir es in Florenz mit einem Künstler zu thun haben, der nur eines Anstosses von Seite der Natur oder gewaltiger Schöpfungen der Kunst bedurfte, um auf eine Höhe zu gelangen, die für den kleinen, in stumpfsinnigem Reproduciren aufgehenden Schöpfer des Aretiner Bildes absolut unerreichbar war.

Gehen wir die Madonna der Akademie im Detail durch. Das Stuhlwerk ist den späteren Bildern gegenüber ungemein schwerfällig gebaut. Auf einem hohen Podium, unter dem, geschmacklos genug, Propheten erscheinen, findet der Thron sowohl, als die ihn umgebenden Engel Platz. Die eigenartige Decorationsweise des Cimabue ist dem

Stuhlwerke gegenüber noch nicht vollständig zum Durchbruche gekommen. Zwar die Säulen sind bereits in einer Folge von Kugel und Ring gedrechselt, aber die Schnitztechnik wird fast noch vollständig zurückgedrängt durch das dem Mittelalter so eigentümliche, von Byzanz übernommene Ornament des in concentrischen Vierecken geordneten, punktirten Beschlages. Wo man auch hinsieht, bis auf die tragenden Säulen ist Alles damit überwuchert. Nur die Innenfelder des Podiums scheinen bereits geschnitzt zu sein. Um diesen Thron drängen sich die Engel zu Vieren auf jeder Seite, einer den andern mit streng symmetrisch nach aussen oder öfter nach innen geneigtem Kopfe überragend. Die beiden vorderen stehen aufrecht und fassen mit den sichtbaren Händen so tief unten an die Säule, als wollten sie den Thron nächstens emporheben. Sie neigen den Kopf nach aussen und blicken auf den Beschauer. Auf den durchaus byzantinischen Typus habe ich bereits aufmerksam gemacht. Worauf ihm gegenüber hier speciell hinzuweisen ist, das sind die nach byzantinischer Art mit prunkvollen grünen Schuhen bekleideten Füsse, genau in der Manier wie sie die Engel in der Kuppel des Florentiner Baptisteriums tragen.[1]) Und noch ein zweites Merkmal haben sie mit diesen gemein: das sind die zu Seiten des Kopfes stilisirt aufflatternden Bänder, welche Cimabue später weglässt und die erst wieder in einer ganz besonderen Gruppe seiner Werke wiederkehren. — Das zweite Engelpaar schielt in ziemlich trauriger Weise nach der Mitte und fasst nicht minder hölzern an das Sitzpolster. Die beiden Paare des Hintergrundes neigen den Kopf ebenfalls nach der Mitte und blicken aus dem Bilde heraus, ungefähr wie ihre noch bedeutend geistloseren Collegen im Mosaik des Baptisteriums. — Der Madonna und dem Kinde gegenüber möchte ich mit Nachdruck auf einige Eigentümlichkeiten aufmerksam machen, die für die folgende Untersuchung von einiger Bedeutung sind. Die Augen der Madonna, wie die des Kindes und der Engel zeigen eine runde Iris, wie wir sie in allen byzantinischen Kunstwerken finden. Zum Zweiten beachte man die derbe Hand der Mutter mit langen, dicken Fingern, dazu den schmalen Daumen. Ebenso bei Christus. Bei diesem weise ich ferner hin auf die althergebrachte, steife en face-Haltung des Kopfes, die voll auf den Beschauer gerichteten Augen

[1]) Photographie von Alinari in Florenz, Nr. 16930—16937.

und die in gleichmässigem Rund in die Stirn gekämmten Haare. Im Uebrigen wäre zu bemerken, dass dieses Bild auffällt wegen der hellen, klaren Farben, deren Wirkung in der Photographie ganz verloren geht. Der blaue Mantel, nicht mehr die griechische kurze Penula und das rote Untergewand der Madonna, sind noch aus filigranartig neben einander hergeführten goldenen Strichlagen zusammengesetzt und im Wurfe gezwungen. Ebenso die Gewandung Christi. Die Gewänder der Engel und Propheten sind ohne die Email-Strichlagen. Was dem Bilde, ausser den Engeln, der ikonenhaften Steifheit von Madonna und Kind in ihren goldglitzernden Gewändern in erster Linie mit den charakteristischen Stempel aufdrückt, das sind die Propheten unter dem Podium: diese vor Allem sind fast rein byzantinisch, ja in den Typen so absolut dieser Kunstweise entsprechend, dass sie selbst dem Illustrator eines Johannes Klimakus, der bekanntlich das Höchste von ekstatischer Verrücktheit in Zügen und Geberden alter Männer zum Ausdruck bringen musste, alle Ehre machen würden, gerade wegen der „wilden Energie und Individualität in Zügen und Ausdruck". — Mit Recht hat man von allen Seiten diese Madonna als die älteste der uns von Cimabue's Hand erhaltenen bezeichnet. Wenn ich ihren Gesamtcharakter unter Vorbehalt der allen Madonnen gemeinsamen Eigentümlichkeiten mit einem kurzen Schlagworte bezeichnen sollte, so würde ich sie die byzantinische Madonna des Cimabue nennen.

Und nun wenden wir uns sofort hinüber nach S. Maria Novella und treten mit dem noch frischen Eindruck dieses Madonnenbildes vor die Madonna Rucellai. Die Mönche zwar ehren ihren Schatz durch ein geheimnissvolles Dunkel, doch hat wenigstens der Photograph sein Möglichstes zu thun gesucht. Welcher Contrast! Aehnlich dem zwischen der sogenannten Madonna des Margaritone und der byzantinischen des Cimabue. Mir persönlich schneiden die Engel der letzteren Grimassen und die Madonna mit dem Kinde bekommen ganz biedere Bauerngesichter, wenn ich sie mit denen der Madonna Rucellai vergleiche. Welchen Liebreiz entwickelt diese in den Engelsfigürchen, welche noch etwas befangene Anmut in der Madonna, welchen Ernst in dem Antlitz des göttlichen Kindes. Von der eingehenden Betrachtung der byzantinischen Madonna des Cimabue kommend, werden wir von Allen, welche die Madonna Rucellai cha-

rakterisiren wollten, zuerst Ernst Förster beitreten, der zu ihrem Lobe sagt:[1]) „Geht man näher auf Einzelheiten ein, betrachtet man die Köpfe, so spricht aus ihnen ein Seelenausdruck der Milde, Innigkeit, Andacht und Verehrung und ein Schönheitssinn, den bis dahin kein Kunstwerk erreicht hatte, und aus dem Christusknaben und den grossartigen Formen seines Angesichtes eine Hoheit und Fülle des Bewusstseins, wie sie der vollendeten Kunst kaum besser gelungen sind. Dazu kommt der unverkennbare Fortschritt von traditioneller Formengebung zur Nachbildung nach der Natur. Die ernste, gesättigte Färbung verbindet alle Theile zu einem harmonischen Ganzen."

Gehen wir das Bild wieder systematisch durch. Das geschmacklose Podium mit seinen Prophetenfiguren ist weggefallen, der Thron steht direct auf dem Boden. Zwei leichte Stufen führen hinauf zu dem Sitze. Der Aufbau des Stuhlwerkes ist schlanker, leichter geworden, nirgends mehr findet man eine Spur des punktirten Beschlages. Die Säulen sind hoch und schmal, die Kugeln und Ringe bandartig geschnitzt. Eine unerwartete Neuerung zeigt sich in der Ausstattung der Innenfelder; sie sind mit ungemein zierlichem gotischem Maasswerk gefüllt. Eine grosse Veränderung ist ferner mit den Engeln vor sich gegangen. Wer würde in diesen zierlichen Gestalten, die niedergekniet mit aller Innigkeit emporblicken zu dem Christkinde, die Geschwister jener unbeholfenen, zum Teil abstossenden Gesellen der byzantinischen Madonna wieder erkennen? Sie sind zu nur Dreien auf jeder Seite und diesmal knieend gruppirt, wieder in genau symmetrischer Anordnung, der eine über des andern Kopf, vielleicht auf Wolken gedacht. Alle halten den Thron gefasst, als hätten sie ihn eben herabgetragen und für einen Augenblick, den Andächtigen zur Freude, zu Boden gesetzt. Der Grundtypus ihrer Köpfe ist zwar derselbe geblieben, aber keine in einer toten Tradition mechanisch weiterarbeitende Hand führte mehr den Pinsel, sondern die warme Empfindung für Schönheit und Grazie. Und diese befreit sich auch von den letzten Anhängseln byzantinischen Staates: von den flatternden, stilisirten Haarbändern, den prunkhaften Schuhen und ergeht sich im Gegentheil darin, den nackten Fuss möglichst fein zu bilden. An der Madonna möchte ich auf den veränderten schweren Wurf des

[1]) Geschichte der italienischen Kunst, II., p. 190.



Madonna des Cimabue in S. Maria Novella zu Florenz.

(Nach Alinari)

Verlag von Alfred Hölder k. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler in Wien Lichtdruck von Jaffé & Albert, Wien

Mantels, das gesättigte Colorit, welches durch keine Goldschraffirung mehr entstellt wird, sowie auf die später von Duccio so gern gebrauchte Manier hinweisen, den Mantel mit einem schmalen hellen Saume zu umrändern. Vor Allem aber haben Mutter und Kind noch drei positiv greifbare Veränderungen erfahren: wie schon Cavalcaselle bemerkte, ist der Ausdruck der Augen durch elliptische Form der Iris und Engigkeit der Lider gemildert worden; zweitens ist die Hand jetzt schmal, die Finger dünn und lang, in weitem Abstand vom Handteller auslaufend gebildet; drittens wendet das Christkind den Kopf nicht mehr nach alter Weise direct nach vorn und heftet nicht mehr die Augen auf den Beschauer, sondern lässt den ernsten, fast träumerischen Blick nach links ins Unbestimmte starren. Zu bemerken ist auch, dass die Haartracht geändert wurde, indem jetzt die Schläfen hervortreten. — Ernst Förster fand in diesem Bilde einen unverkennbaren Fortschritt zur Nachbildung nach der Natur. Entschieden ja. Aber wird die Wandlung des Stiles nur dadurch erklärt? Hängt vielleicht das Aufgeben der runden Form der Iris, die übertriebene Verfeinerung der früher natürlich derben Hand mit einem engeren Anschluss an die Natur zusammen? War die Natur im Stande, dem Künstler in dem Modell eines Knaben diesen durchgeistigten Christuskopf zu zeigen? Lässt sich überhaupt denken, dass derselbe Künstler, welcher jene herbe, durchaus strenge, ganz im byzantinischen, unklaren Mysticismus aufgehende Madonna aus S. Trinità geschaffen hat, durch selbständiges Ringen und Vorwärtsstreben und das Studium der Natur allein, ohne jeden äusseren Anstoss dazu gelangt sei, jenem altertümlichen Madonnenbilde ein anderes an die Seite zu stellen, welches in den Engelgestalten die Zierlichkeit, im Antlitz der Madonna milde Innigkeit zu verkörpern und in der Erscheinung des Christkindes Göttlichkeit zu erreichen weiss?

Man wird zugeben: das ist unmöglich. Vielmehr muss als Grund dieses Umschwunges, der um so unerwarteter ist, als die herbe Natur Cimabue's, wie sie uns in seiner byzantinischen Madonna entgegentrat, durchaus nichts von liebenswürdiger Güte und Neigung zu zierlichen Formen verriet — entschieden ein starker äusserer und wegen gewisser Merkmale, die den Anschluss an eine bestimmte Manier bedingen, ein dem Cimabue bis dahin fernliegender Einfluss gesucht werden. In Florenz selbst finde ich keine Spur; ebensowenig in Pisa:

der langweilige Giunta war tot, Nicola und seine Schule zeigen keine Spur eines Strebens nach Zierlichkeit. So weit wie Köhler: nach Parma wird wohl Niemand gehen. Dafür aber weiss auch ich nur einen Ort, wo in jener Zeit und so lange dort Kunst geübt wurde, stets die Heimat zarter Schönheit, berückenden Liebreizes und seelischer Innigkeit war: Siena.

Ich bin nicht der Erste, der vor Cimabue's Madonna Rucellai an Guido's Madonna in S. Domenico denkt. Was mich aber besonders zu diesem Vergleiche anregt, das ist die, wie mir scheint, mehr als zufällige Uebereinstimmung jener drei Merkmale an Auge, Hand und Christuskind, die in Cimabue's zweiter Manier mit eine charakteristische Umwandlung erfahren haben. Man lege die beiden Bilder neben einander, vielleicht auch zur Nachprüfung dessen, was bei Guido Original und was Uebermalung sei, noch die ihm zugeschriebene Madonna in der Akademie: die Madonna in S. Domenico hat, wie die des Cimabue die elliptische Iris im Auge, eine schmale Hand mit langen, dünnen Fingern, das Christkind wendet in beiden Bildern den Kopf nach links vom Beschauer ab. Und nicht diese in Cimabue's byzantinischer Madonna gerade entgegengesetzten Eigentümlichkeiten allein zeigt uns Guido's Bild, sondern der Typus des Madonnen- und Christuskopfes in der Madonna Rucellai hat viel grössere Familienähnlichkeit mit Guido als mit Cimabue's eigener Arbeit in S. Trinità. In der Art ferner, wie sich das Gewand um den Kopf der Madonna legt: in der byzantinischen in gebrochenen Conturen, in der Madonna Rucellai in voller Rundung der Peripherie des Nimbus folgend, sieht man den Anschluss an die Art des Guido. Ebenso in der etwas stärkeren Neigung des Hauptes, in dem kleinen, zartgeschnittenen Munde und beim Kinde in der veränderten Haartracht, in der Art, wie es die Beinchen einzieht und wie Maria die Hand unter den linken Arm Christi weg um seine Hüfte legt. Dazu noch ein weiterer charakteristischer Umstand. Crowe, respective Cavalcaselle (D. A. I., p. 151) äussert sich über die Farbe in Guido's Madonna wie folgt: „Das Carnat des Marienkopfes ist in der technischen Methode gemalt, welche Cimabue (z. B. in dem Gemälde zu S. Maria Novella in Florenz), sowie Duccio, Ugolino, Simone Martini und Andere aus der sienesischen Schule des 14. Jahrhunderts handhabten.“

Ich denke diese handgreifliche Uebereinstimmung zwischen der zweiten Manier Cimabue's und der des Guido von Siena und die Thatsache, dass davon in Cimabue's erster Manier keine Spur, vielmehr eine gerade auf das Gegenteil gerichtete Stimmung hervortrat, machen es höchst wahrscheinlich, dass Cimabue nach Schöpfung der byzantinischen Madonna in Siena gewesen sei, sich neben Guido gebildet und unter dem Einfluss localer Charakterzüge den Anstoss empfangen haben müsse, seine alte herbe und strenge Manier aufzugeben und gerade im Gegenteile: in der Verkörperung holder Schönheit und milder Hoheit sein Ideal zu suchen. Wird das anerkannt, so sind wir an die Grenze dessen gelangt, was in diesem Capitel erörtert werden soll. Sache des Schlusscapitels wird es sein, zu suchen, wie Cimabue nach Siena gekommen sei und in welchem Verhältnisse er zu Guido gestanden habe. Deshalb will ich mit einiger Vorsicht die Madonna Rucellai nicht Cimabue's „sienesische“ Madonna, sondern ich will sie nach ihrer in erster Linie massgebenden Eigentümlichkeit seine „zierliche“ Madonna nennen.

Wir gehen nun nach Assisi. Dort ist neuerdings im rechten Querschiff der Unterkirche ein Wandgemälde von den es zur Hälfte bedeckenden Decorationen eines Altars befreit und von dem Restaurateur von S. Francesco, Botti, gereinigt worden: das ist auch eine Madonna Cimabue's, aber eine vergessene. Erst Thode hat sie wieder hervorgezogen (p. 235) und Cavalcaselle widmet ihr im Appendix der eben erschienenen neuen italienischen Ausgabe (p. 593) einige Worte. Aber gerecht geworden ist ihr bisher Keiner: sie darf als eine der höchsten Leistungen der christlichen Kunst gelten. Man muss sie nur sehen, wenn am Nachmittage die Strahlen der scheidenden Sonne durch die bunten Scheiben des Chores in die geheimnisvoll düsteren, Weihrauch atmenden Hallen der Unterkirche fallen und die Wandfläche matt beleuchten. Jeder wird sich dann versucht fühlen zu einem Vergleiche mit Rafael's Sixtina: in ihnen beiden sind die Ideale dessen verkörpert, was der Katholicismus in der Gestalt der Jungfrau Maria geschaffen hat. Bei Rafael zieht das Bild der Unschuld, der das Geheimnis und die Frage im Auge zittert, an uns vorüber. Cimabue's Madonna in Assisi enthüllt die unendliche Güte, das innige Mitgefühl der göttlichen Fürsprecherin. Carloforte in Assisi ist es gelungen diese tief melancholische Erscheinung in einem glücklichen

Augenblicke photographisch zu fixiren, ich mache auf dieses Blatt in Extraformat besonders aufmerksam.[1])

Dieses Madonnenbild bezeichnet in der Reihe der eben betrachteten Schöpfungen Cimabue's gleicher Art eine neue Wandlung, einen neuen Fortschritt. Wenn man den Kopf dieser Madonna vergleicht mit dem der beiden besprochenen, so ist derjenige der byzantinischen bäuerisch, derjenige der zierlichen etwas alt und mager, derjenige der Madonna in Assisi aber voll und vom höchsten Adel. Beim Christkinde lässt sich eine gleiche Steigerung nicht wahrnehmen. Es scheint ein Wunder, dass der Madonnenkopf so gut erhalten ist, denn das Gemälde hat im Uebrigen ungeheuer gelitten, von Farbe ist eigentlich nur noch die Untermalung erhalten. Ueber den Christuskopf können wir fast nicht mehr urteilen, er ist in seinen unteren Teilen ganz entstellt. Die Engel, und das ist im höchsten Grade auffallend, sind nicht, wie zu erwarten stände, im Geiste derjenigen der Madonna Rucellai gehalten, sondern haben wieder die grossen, derben Formen der byzantinischen Madonna. Dass sie aber nicht zwischen dieser und der zierlichen Madonna entstanden sein können, zeigt ein vergleichender Blick. Was aus dem Bilde in Assisi spricht, ist männliche Reife und ein Ernst, der nur einer in sich geschlossenen Natur von selbstbewusster Energie eigen sein kann. Der Schöpfer dieses Bildes konnte nicht mehr in sich aufnehmen; er konnte nur ausgeben.

Der Thron hat massivere Formen angenommen, aber nicht im Sinne desjenigen der byzantinischen Madonna, sondern er ist einfacher, bequemer geworden. Auch hat er nichts von jenem zierlichen Aufbau und dem gebrechlichen gotischen Maasswerk der Madonna Rucellai. Kräftige Eckpfosten tragen den erhöhten Sitz, zu dem in der gewohnten Weise Stufen, hier drei, emporführen. Eine niedrige Lehne, behangen mit einer nach der alten byzantinischen Weise hellen und bunt geblumten Draperie, schliesst in schlichter Weise hinter den Schultern der Madonna ab. Trotz dieses ruhigen, behäbigen Baues sind wieder alle Teile mit dem Cimabue eigentümlichen Ornament bedeckt. Die Säulen bestehen aus einer Folge von Kugel und flachem Ring, beide durch Bänder, um die sich Blätter legen, in der Mitte

[1]) Nr. 213 seines Kataloges in grossem Format (1 Fr. 50). Ausserdem aufgenommen von Lunghi in Assisi und Alinari in Florenz.



Madonna des Cimabue in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

(Nach Carloforti)

Verlag von Alfred Holder, k. k. Hof- und Universitats-Buchhandler in Wien. Lichtdruck von Jaffé & Albert, Wien.

zusammengefasst. Die breiten Wandflächen zeigen Blattwerk, dessen Conturen gestrichelt sind, wie es der griechische Miniaturenmaler mit der Feder oder der Schnitzer vom Berge Athos mit dem Messer zu thun liebt. Die Stufen sind an der Vorderseite durch Bänder in Rhomben geteilt, deren Felder ebenfalls Blattwerk füllt. An den Trittflächen wie an der Basis, welche dem ganzen Thron und den Engeln als Standfläche dient, sieht man hier deutlich, was die auch in den übrigen Gemälden erkennbaren parallelen Strichlagen bedeuten sollen: es sind einzelne Stäbchen, aus denen der Boden gelegt ist.

Die Engel greifen wahrhaftig in ihrer Anordnung wieder auf die byzantinische Madonna zurück. Nur drängen sie sich nicht, indem je einer an den vier Ecksäulen steht und an diese fasst. Wenn man ihnen ins Gesicht sieht, erkennt man ihre byzantinische Abstammung, aber da hat neues Blut eine Regeneration hervorgerufen: was dort Magerkeit und Grimasse war, ist hier Fülle und Leben. In ihnen liegt, so weit sich das bei der schlechten Erhaltung beurteilen lässt, ein Abglanz von dem Antlitz der Madonna. Die beiden vorderen stehen wieder etwas gezwungen da. Ich kann mir nur denken, dass Cimabue thatsächlich in allen seinen Madonnenbildern den Eindruck hervorbringen wollte, als wären die Engel eben mit dem Throne herabgeschwebt und hätten ihn für einen Augenblick niedergesetzt: für einen Augenblick, denn die Spannung im Körper dauert fort und im nächsten Moment müssen sie mit der Erscheinung wieder aufschweben. Deshalb flattern vielleicht auch die Gewänder der beiden vorderen Engel leicht auf. Wieder fassen sie symmetrisch mit der einen Hand tief nach unten und neigen gleichmässig die Köpfe nach aussen, den Blick auf den Beschauer richtend. An ihren Augen fällt auf, dass diejenigen des Engels links mit runder, die desjenigen zur Rechten mit elliptischer Iris gebildet sind. Die Gewandung ist die gewohnte, die Füsse sind wie in der zierlichen Madonna nackt, ebenso fehlen die flatternden Stirnbänder.

Und nun zur Madonna mit dem Kinde. Sie hat wieder das rechte Bein auf die zweite, das linke auf die oberste Stufe gesetzt als Stütze für das Kind, welches sie in der Art der byzantinischen Madonna umfasst. Die Hand ist sehr entstellt. Das Kind setzt sein rechtes Füsschen in die Hand der Mutter, wendet Kopf und Blick nach links aufwärts, indem es das dralle Händchen auf die stützende

Hand der Mutter legt und mit der Rechten, glaube ich, segnet. Die Madonna hat wie diejenige der Capella Rucellai das Obergewand in voller Rundung, dem Nimbus folgend, um den Kopf gelegt, die Augen zeigen elliptische Iris, die Hand ist wieder breiter geworden, hat aber die langen, schmalen Finger, an denen hier die scharfe Andeutung der drei Knöchel auffällt. Von dem Christuskopf lässt sich noch bemerken, dass er kindlicher geworden ist.

Was wir somit bis jetzt constatirt haben, war neben dem Festhalten einzelner, für die zierliche Manier charakteristischer Details, im Allgemeinen doch ein Zurückfallen in die alte Strenge. Wie weggeblasen sind die Engelspüppchen und das gotische Spielzeug in ihren Händen. Die alten wuchtigen Gestalten mit den etwas grossen Köpfen sind wiedergekehrt und tragen einen massiven, soliden Familienstuhl. Aber trotzdem haben diese Gebilde wenig gemein mit den alten byzantinischen. Die Engel, so sehr sich die orientalische Race ihrer Ahnen noch z. B. in Nase und Haar ankündigt, sind durch verschiedene Zwischenglieder hindurchgegangen, haben sich, wie wir sahen, mit sienesischer Schönheit gepaart und treten uns nun neuerdings in ganz verändertem Wesen entgegen. Byzantinisch sind sie noch, Schönheit wird man ihnen auch nicht absprechen können, aber dazu ist ein drittes Element gekommen, was diese Köpfe hoch über die früheren stellt: plastische Fülle und Rundung. Und dasselbe ist, nur unendlich grossartiger bei dem Kopfe der Madonna der Fall, der heraustritt aus der Wandfläche, als wollte uns die Göttin leibhaftig erscheinen. Wo hat Cimabue das gesehen und gelernt? Etwa in Florenz oder in Assisi? Mir fällt wieder Rafael ein und dass man beim Vergleiche seiner umbrischen und florentiner Madonnen mit den römischen genau dieselbe Beobachtung machen könne. Niemals hätte Rafael die Madonna della seggiola oder die Sixtina schaffen können, wenn er nicht Rom in sich aufgenommen hätte. Und so muss auch der Cimabue, der dieses Madonnenbild in Assisi schaffen konnte, in Rom gewesen sein. Das ist intuitive Ueberzeugung. Die folgenden Capitel werden diesen Eindruck bestätigen. — Ich will hier nur ein greifbares Argument an der Madonna selbst beibringen, das ich bisher unerwähnt liess.

Ich bitte die Gewandbildung in den drei Madonnen ins Auge zu fassen. Dem byzantinischen Typus folgt Cimabue von vornherein

nicht. Dort trägt die Madonna ausnahmslos die kurze Penula, welche, schleierartig über den Kopf gezogen, über die Schultern und Arme bis ungefähr an die Kniee herabfällt und den Unterkörper nicht bedeckt. Bei Cimabue aber, wie bei allen seinen Zeitgenossen, hat die Madonna über der Tunica einen weiten Mantel, der, über die Kniee gezogen, den ganzen Unterkörper einhüllt. In seiner byzantinischen Madonna ist dieser Mantel nur schwer in seinem Wurfe zu erkennen. Doch ist so viel sicher, dass er flach am Körper anliegt und wenig lebendig ist. Besonders aber eigen sind ihm die goldenen Strichlagen, welche übrigens Cimabue für das Unterkleid auch später bisweilen beibehält. Die zierliche Madonna zeigt auch in der Gewandbehandlung einen Fortschritt: voller, weicher legt sich der Mantel in grossen Falten um den Oberkörper, nur unten entsteht etwas Verwirrung. Die Gold-Schraffirmanier ist aufgegeben, den Aufschwung in der farbigen Behandlung hat bereits Cavalcaselle eingehend dargestellt. — Aber eine ganz neue, eigenartige Manier zeigt die Madonna in Assisi. Nimmt sich dieses Gewand nicht aus wie die Copie nach einem antiken Marmorbildwerk? Wie sich da Alles rundet und plastisch hervortritt! Man beobachte, wie die Lichter breit auf die gross herausmodellirten Flächen fallen, wie sorgsam gerundet jede einzelne Falte, wie zart verarbeitet die Uebergänge am rechten Beine z. B. sind. So arbeitet man mit dem Meissel, nicht mit Palette und Pinsel. Der Versuch, die klassische Breite antiker Gewandmotive nachzubilden, ist unverkennbar. Wo nun kann Cimabue unter einen so lebhaften Einfluss antiker Sculptur gelangt sein als gerade in Rom? Ich nenne deshalb diese Madonna ohne Bedenken die „römische“ Madonna des Cimabue.

Doch diese Madonnenbilder haben mich länger in Anspruch genommen, als ich ihnen ursprünglich Raum zugemessen hatte. Ich erspare mir hier die Zusammenfassung der verschiedenen Resultate, im letzten Abschnitte muss dies ohnehin geschehen. Gehen wir inzwischen über zu einer zweiten Gruppe von Schöpfungen des Cimabue.

In dem Vierungsgewölbe über dem Hauptaltar der Oberkirche von S. Francesco in Assisi sind die vier Evangelisten dargestellt. Der Magliabecchianus und darnach Vasari in seiner ersten Auflage wissen nur, dass Cimabue in Assisi gearbeitet habe. Das Fragment, welches diese Arbeiten näher bezeichnet, führt unter denjenigen, die

Cimabue allein, ohne Beihilfe von Griechen gemalt haben soll, die fünf Deckengemälde der Oberkirche an. Vasari, ihm folgend, beschreibt dieselben nach eigener, im Jahre 1563 stattgehabter Anschauung in der zweiten Auflage und sagt speciell von den vier Evangelisten:[1] „In dem ersten Gewölbe machte er die vier Evangelisten überlebensgross und so gut, dass man noch heute viel Vortreffliches in ihnen findet; und die Frische der Farben des Fleisches beweist, dass die Malerei durch die Bemühungen Cimabue's grosse Fortschritte in der Frescotechnik machte." Aber die Autorität des Fragmentes und die des Vasari genügen noch nicht als Beweis, dass gerade die vier Evangelisten von seiner Hand seien. Es hat nun allerdings bis auf Schnaase, der meint, diese Gestalten wären so byzantinisch und steif, dass man sie eher einem Vorgänger des Cimabue zuschreiben möchte, Niemand gegen die Autorschaft des Cimabue Zweifel erhoben. Ich kann und will es am wenigsten thun.

Zwar Vasari's Urteil ist es nicht möglich nachzuprüfen, geschweige denn zu bestätigen, denn von der von ihm so hochgelobten Frische der Farben ist fast nichts übrig geblieben als die braune Untermalung, und selbst diese ist an einzelnen Stellen ganz abgefallen. Diese weitgehende Zerstörung nimmt uns nicht Wunder, wenn wir einen Blick auf Cimabue's Gemälde im Chor und in den Querschiffen werfen. Diesen gegenüber gehören die Evangelisten und die oben besprochene Madonna in der Unterkirche noch zu den besterhaltensten Malereien. Trotzdem würde man, von der Betrachtung der ausgezeichnet conservirten Deckenfelder des Mittelschiffes kommend, auch hier in der Vierung mehr Frische erwarten. Es ist daher nicht ganz unmöglich, dass dieses Vierungsgewölbe vorübergehend übertüncht war und erst in den zwanziger Jahren wieder aufgedeckt wurde. Denn 1821 berichtet Witte im Kunstblatte (p. 159): „allein der Teil der Decke über dem Hauptaltar, wo nach Vasari's Versicherung die vier Evangelisten zu sehen waren, zeigt jetzt keine Spur mehr von einer Figur, obgleich Vasari, der unsere Kirche im Jahre 1563 besuchte, die gute Erhaltung dieser vier Bilder ausdrücklich anmerkt". Franz Köhler, der sechs Jahre später schreibt, nimmt zwar im Kunstblatte von 1827 (p. 135) Gelegenheit, „die Worte in dem angeführten Aufsatze zu

[1] Ed. Milanesi, I, p. 252.

berichtigen", aber ich kann mir nicht gut denken, dass ein Reisender, der die Gemälde der Oberkirche der Reihe nach durchgeht, beschreibt und kurze kritische Bemerkungen beifügt, die Evangelisten, wenn sie vorhanden gewesen wären, nicht gesehen haben sollte, trotzdem der lobende Hinweis des Vasari ihn speciell darauf aufmerksam gemacht hatte. Mir scheint auch das teilweise Abfallen des Mauergrundes durch Beschädigung bei Loslösung der Kalkschicht erklärbar.

Doch dem sei wie immer: nach Prüfung der Madonnenbilder und insbesondere desjenigen in der Unterkirche kann keinen Augenblick daran gezweifelt werden, dass diese Evangelistengestalten von der Hand des Cimabue ausgeführt sind. Schnaase ist jedenfalls dadurch irregeleitet worden, dass er die Eigentümlichkeiten von Cimabue's zierlicher Periode, wie sie in der ganz ungerechtfertigt als das Hauptwerk des Meisters geltenden Madonna Rucellai hervortreten, als für den entwickelten Stil des Cimabue massgebend ansah. Wir aber haben gefunden, dass der Meister damals noch in einer Läuterungsphase stand und erst in der Madonna der Unterkirche in seiner vollen Reife erscheint. Und dieser Reifezeit gehören auch die Evangelisten an.

Die Oberkirche von S. Francesco wird neuerdings in ein Museum für alttoscanische Frescomalerei umgewandelt. Die prächtigen Chorstühle sind in einen Saal des Klosters gewandert, nur der umgitterte Hauptaltar ist unverletzt geblieben. Wenige Besucher stören die Einsamkeit dieses einzigen Kunsttempels. Niemand wird daher belästigt, wenn sich der Kunstfreund zu eingehender Betrachtung der Decke bequem auf den Rücken lagert und nun Zug für Zug den Schöpfungen der alten Meister nachgeht. Die Deckengewölbe des Langschiffes mögen frischer erhalten und dem modernen Geschmacke entsprechender sein: sie treten weit zurück hinter den „verblassten, dünnleibigen Gestalten mit schweren Köpfen", „diesen bärtigen Männern mit blauem Mantel, welche auf hohen Stühlen sitzen, die linke Hand so, die rechte so halten" und neben sich ein „ineinandergeschachteltes" Gebäude haben. Oder sollten sie nur Demjenigen wie übermächtige, gewaltige Erscheinungen entgegentreten, der eben monatelang in den trockenen griechischen Miniaturen der Vaticana gearbeitet hat? Ich und Mancher, dem ich die Photographien vorgelegt habe, glauben das nicht. Im Gegenteil, hat man sich erst über die Missverhältnisse der Composition, welche der gegebene Raum und die Anlehnung an

byzantinische Muster bedingt, hinweggesetzt, dann stehen wir wie gebannt vor dem tiefen Ernste und der gewaltigen geistigen Kraft, die aus einzelnen dieser Gestalten spricht.

In keinem andern Werke wohl hat sich Cimabue so eng an den byzantinischen Typus gehalten als in diesen Evangelistenbildern. Es ist daher zu ihrem Verständnisse notwendig, dass wir auch hier wieder von der byzantinischen Kunst ausgehen und die Eigentümlichkeiten ihrer Darstellungsweise charakterisiren. Hierfür aber gibt es ebenso wenig eine Vorarbeit wie für die Madonnen, wir müssen die Untersuchung daher mehr als unbedingt notwendig ausdehnen. Es wird sich, wie das Malerbuch vom Berge Athos es ausdrückt, lediglich um den Typus der „vier Evangelisten, wenn sie auf Stühlen sitzen und schreiben", handeln, wie bei Betrachtung der Mariendarstellungen nur um den Typus der sitzenden, respective thronenden Madonna. Die ältere Art der Darstellung der Evangelisten dürfte die sein, sie stehend und mit dem Evangelium in der Hand zu geben, vereinzelt finden wir sie so noch nach dem 11. Jahrhundert. Aber seit circa dieser Zeit herrscht der Typus, dem auch Cimabue gefolgt ist. Immer und immer wieder sehen wir die Evangelisten dann auf einem einfachen oder rundbogigen Stuhle mit oder ohne Lehne sitzen, wie sie, gekleidet in die mit dem breiten Streifen versehene Tunica und einen Mantel, der, über die linke Schulter gezogen, den rechten Arm freilässt, mit der Abfassung ihres Evangeliums beschäftigt sind. Die Füsse werden so gestellt, dass der eine, und zwar meist der rechte vor, der andere, und zwar meist der linke als Stütze für die schreibende Hand höher aufgesetzt ist. Den Füssen ist stets ein Schemel untergeschoben. Ihre Umgebung ist sehr mannigfaltig:[1]) zuweilen steht vor ihnen ein hohes Lesepult, zuweilen ein Schreibtisch, häufig eine Combination beider, indem das Lesepult an dem Tische angebracht ist, wobei die aufsteigende Stütze öfter kunstvoll als ein auf den Kopf gestellter Delphin gebildet ist.[2]) Von hohem Interesse sind die auf und in dem Schreibtische ausgebreiteten Schreibinstrumente.[3]) Mich wundert, dass

[1]) Vergl. für die Composition Agincourt, Peint., pl. LIX., 2 nach Urb. gr. 2.

[2]) Vergl. z. B. Bordier, Description etc., p. 306.

[3]) Vergl. das Capitel „Schreibzeug" bei Gardthausen, Griech. Paläographie, Leipzig 1879, p. 66 ff. Man erlaube mir kurz darauf einzugehen. Der Schreibtisch steht gewöhnlich auf hohen Füssen, ist vorn mit einer zweiteiligen Thüre

diese unzählige Male mit der grössten Treue nachgebildeten Sächelchen noch nicht von Seiten der griechischen Paläographie zur Klärung der betreffenden Fragen benutzt wurden.

Ueber die fast typische Ausstattung des Hintergrundes mit durch das Bild sich hinziehenden Baulichkeiten wird im folgenden Capitel gehandelt werden. Treten wir nun vor die Evangelisten des Cimabue.[1]) Als Raum für seine Composition war dem Künstler gegeben ein spitzbogiges Kreuzgewölbe, somit als Basis der Composition eine im stumpfen Winkel gebrochene Linie. Und darauf setzte Cimabue Bilder im byzantinischen Typus, der doch allein für die ebene Grundfläche gedacht ist. Er hilft sich in der Art, dass er die Composition teilt: der Evan-

und oben mit einer flachen Tischplatte ohne Regal versehen. Die Thüren stehen meist offen; man sieht dann in einem der beiden Fächer Bücher, im andern eine bauchige Flasche mit hohem Halse, gefüllt mit roter Flüssigkeit. Dazu einige der sofort zu besprechenden Instrumente. Diese sind bunt auf dem Tische ausgebreitet. Vor Allem das Tintenfass, bald nur mit einer schwarzen Oeffnung, bald mit zweien, wovon dann die eine rot (Zinnober), die andere schwarz ist, bald auch reicher ausgestattet mit länglichen Vertiefungen für die Schreibrohre, von denen immer einige umherliegen. Dann fehlt selten das Federmesser zum Schneiden der Rohre und der Zirkel zum Abstechen der Linienentfernung oder zum Ziehen der Kreise für das Pflanzenornament der Randleisten. Bisweilen sind auch zwei Zirkel vorhanden, der eine mit, der andere ohne Fixirschraube. Selten sieht man einen viereckigen, mit Handhabe versehenen Gegenstand, dessen Fläche von Löchern durchbrochen ist, vielleicht eine Art Punctorium als Ersatz für den Zirkel zum Abstechen des Linienabstandes. Was dann selten fehlt ist ein langes Messer, dessen Schneide sich vorn im Kreise herumlegt und mit der Spitze nach unten wendet: wohl das Instrument zum Einritzen der Linien. Noch ein drittes Messer von halbrunder Form mit dem Griffe im Centrum ist fast stets vorhanden: es dient, glaube ich, als Ersatz der Scheere (die ich bis jetzt nur im Vind. Theol. gr. CCC., fol. 58 und 88b bei Nessel, p. 404 gefunden habe) zum Schneiden des Pergamentes, indem man die eine Spitze ansetzte und nun nach vorwärts drückend den Schnitt führte. Endlich gehört zu den Schreibrequisiten ein Stück Bimsstein zum Glätten des Pergamentes und Schärfen der geschnitzten Federn. Seltener finden sich ein weisser Gegenstand von der Form eines rechtwinkligen, sphärischen Dreieckes, vielleicht ein Stück des κυκλομόλυβδος, des Bleies, dann eine Schleife mit Knoten an jedem Ende: sie wurde vielleicht um die Pergamentblätter gelegt, um diese niederzuhalten, dazu ein Fläschchen, eine Buchrolle etc. Sehr deutlich erkennt man diese Instrumente unter Anderm in den Codices: Vat. gr. 358, 364, 365, 1156, 1160, 1210, 1229, 1522, 1625, 2160; Barb. IV., 43 u. s. f. Sonderbar ist, dass man nirgends eine Spur von Malwerkzeugen findet.

[1]) Phot. von Carloforti in Assisi, Nr. 278 Matthäus, 279 Marcus, 280 Lucas, 281 Johannes.

gelist sitzt in dem linken Zwickel, die in der byzantinischen Kunst den Hintergrund ausfüllende Architektur wird in dem anderen Winkel, aus dem sie herauswächst, zusammengefasst. Zwischen diesen im Uebrigen ganz losgetrennten Partieen vermittelt das Schreibpult, welches gerade in der Mitte über dem Rücken des Spitzbogens steht. Verschieden ist nur die Anordnung in dem Bilde des Johannes. Im Centrum der Composition, in der Spitze des Zwickels, auf die all' die divergirenden Linien hinweisen, brachte Cimabue endlich nach eigener Erfindung einen kleinen Engel an, der, aus Wolken herabfliegend, die Rechte inspirirend nach dem Ohre des Evangelisten ausstreckt. Was nun die Einzelheiten anbelangt, so entsprechen auch diese genau dem byzantinischen Muster: die Evangelisten sitzen im Profil in ihren Lehnstühlen, sind in die gestreifte Tunica und den Mantel gekleidet, der den rechten Arm freilässt, setzen ein Bein vor, das andere zurück auf einen Fussschemel und sind mit Abfassung ihres Evangeliums beschäftigt. Vor ihnen steht das Schreibpult, welches in durchaus byzantinischer Art ausgestattet ist. Auf hohen Füssen ruhend, zeigt es an der Vorderseite eine zweiteilige, rundbogige Thür. Der linke Flügel ist geöffnet und man erblickt im Innern Bücher, Rollen, eine Flasche u. dgl. Auf der Tischplatte kann man das bunte Durcheinander der Schreibinstrumente erkennen, diese selbst aber sind heute nur noch schwer zu bestimmen: ein Napf zur Bewahrung der Federn, Zirkel, Messer, vielleicht eine Scheere, ein Lämpchen u. s. f. Beim Lucas sieht man daneben auch das Lesepult, beim Johannes ist der Schreibtisch mit dem auf ihm stehenden Lesepult ganz in den linken Zwickel gerückt, der Evangelist selbst hat ein anderes Lesepult vor sich. Endlich bringt Cimabue vor dem Schreibtische zu Füssen der Evangelisten noch ihre Symbole an. Was diese anbelangt, so lässt sich nicht sagen, ob sie Cimabue seinem byzantinischen Muster entnommen habe oder nicht. Sie finden sich in den griechischen Miniaturen sehr vereinzelt seit dem 11. Jahrhundert,[1]) vor dieser Zeit wird man sie vergeblich suchen. Dagegen gehören sie in der italischen Kunst seit dem 4. Jahrhundert zu dem ständigen Apparat der Künstler.[2])

[1]) Vergl. **Kondakoff**, Gesch. d. byz. Kunst, p. 252, was p. 255 widerspricht. Dann Malerbuch vom Berge Athos, D. A., p. 300.

[2]) Vergl. **Frimmel**, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des M.-A., Wien 1885, p. 4.

Zweierlei aber finden wir in diesen fast byzantinischen Gestalten mit ihrer Umgebung, das sofort den Cimabue und mehr, sogar die Zeit erkennen lässt, in der sie von dem Meister ausgeführt wurden. Das ist der Faltenwurf der Gewänder und die Ausstattung der Lehnstühle. Diese Stühle haben zu Pfosten genau das gleiche System von Kugel und flachem Ring, mit dem Bande um die Mitte, wie der Thronstuhl der Madonna, die Wandfelder sind mit genau demselben geschnitzten Blattwerk ausgefüllt. Nirgends eine Spur von dem punktirten Beschlage der byzantinischen, von dem gotischen Masswerk der zierlichen Madonna, durchaus die einfache, aber harmonische Ausstattung, wie wir sie in der Madonna der Unterkirche beobachtet haben. Ebenso in dem Wurf der Gewänder und der Ausführung der Falten nichts von der Manier der beiden Florentiner Madonnen, sondern durchaus die plastische Behandlung des Gemäldes in Assisi. Die Lagen sind einfach und breit, die Falten massig und voll Körper, wie mit dem Meissel aus Marmor herausgearbeitet. Zeigte sich jedoch in der römischen Madonna die Ruhe einer bewusst schaffenden Hand, so tritt hier, wenn man die vier Gestalten vergleicht, noch mehr das Ringen mit einer neuen, für besser erkannten Manier, das Suchen nach dem richtigen Maasse hervor.

Wir haben bis jetzt nur auf die Composition und die sofort in die Augen fallenden Eigentümlichkeiten einzelner Motive geachtet. Worin sich aber Cimabue am engsten an den Byzantinismus angeschlossen hat, das zeigt sich in den Kopftypen und der Art, wie er jeden der Evangelisten beschäftigt. Beginnen wir mit der Betrachtung des Matthäus.

Matthäus ist in der byzantinischen Kunst stets als Greis gebildet. Das graue Haar fällt ihm in die Stirn, der volle weisse Bart ist etwas zugespitzt, in Allem genau so, wie wir ihn hier von Cimabue wiederholt sehen. Was seine Beschäftigung anbelangt, so hat die byzantinische Kunst für ihn besonders vier Arten derselben: 1. Er hält das Buch mit der Linken aufrecht vor sich und schreibt darin mit der Rechten. 2. Ebenso häufig: er stützt den Kopf nachdenklich in die Linke und hält mit der Rechten das Buch im Schoosse. 3. Er fasst mit der Linken nach dem am Pulte liegenden Buche und lässt die Rechte am Kniee ruhen. 4. Seltener: er hält die Linke mit dem Buche im Schoosse und taucht mit der Rechten die Feder ins Tintenfass.

Cimabue verwendete den zweiten Typus. Wir sehen den Evangelisten, wie er den Kopf nachdenklich über die aufgestützte linke Hand beugend vor sich hinstarrt und mit der Rechten das Buch an den Tisch lehnt.

Marcus wird in der byzantinischen Kunst stets als ein Mann im besten Alter gegeben. Reiches dunkelbraunes oder schwarzes Haar, ein ebenso gefärbter, rund geschnittener Bart unterscheiden ihn deutlich von den Gefährten. Bei Cimabue lässt sich die Färbung nicht mehr erkennen. Wie es nun natürlich ist, dass gewisse Beschäftigungstypen mehreren Evangelisten zukommen, dem einen häufiger, dem andern seltener, wie z. B. gerade das Stützen des Hauptes in die Linke dem Matthäus, Marcus und Lucas, so kehrt auch eine einem bestimmten Apostel eigentümliche Beschäftigungsart vereinzelt bei anderen wieder, was besonders bei Marcus der Fall ist. Doch finden wir diesen Evangelisten besonders häufig in zwei Typen: 1. wie er mit der Linken ein Buch oder die Pergamentrolle hält und schreibt; 2. wie er den Kopf in die Linke stützt, die Rechte im Schoosse ruhen oder mit der Feder am Buche liegen lässt. Cimabue copirte diesmal keinen dieser Typen, sondern beschäftigte seinen Evangelisten in einer Weise, die ins Gebiet des Genrehaften gehört, welches ja, so wenig es sich sonst mit dem Charakter der byzantinischen Kunst verträgt, doch bekanntlich dort eine so reiche Ausbildung erfahren hat. Genrehaft in der Darstellung der Evangelisten möchte ich es nennen, wenn Marcus einmal in seinem Buche blättert,[1]) ein andermal eben im Begriffe ist, mit einem mächtigen Schlüsselbunde in der Rechten das Schloss seines Schreibpultes zu öffnen,[2]) wenn der Evangelist wie scandirend an den Fingern zählt oder die Feder reinigt,[3]) endlich wenn er daran ist, sich eine Feder zu schneiden oder dies eben gethan hat.[4]) Und im letzteren Momente zeigt Cimabue seinen Marcus. Mit einer gleichmässiges Nachdenken andeutenden Ruhe stützt der Evangelist die Linke auf das Schreibpult und blickt wie selbstvergessen nach der Spitze des eben

[1]) Vat. 643, fol. 125 b.

[2]) Vat. 1156.

[3]) Marcus Bibl. nat. 65; Lucas Vat. 643, fol. 196 b; bes. Vat. 1229, fol. 129 b; Johannes Vat. 758, fol. 86 b.

[4]) Vat. 1160, fol. 24 b Matthäus, Marcus in dem Evangeliar von Grottaferrata A, α, II, in dem Mosaik der Hauptkuppel von S. Marco und in demjenigen des Baptisteriums ebendaselbst.

zugeschnittenen Rohres. Die Rechte mit dem Federmesser ruht im Schoosse.

Lucas ist sowohl im Kopftypus, wie in der Beschäftigung derjenige unter den Evangelisten, dessen Darstellung am gleichmässigsten wiederkehrt. Er repräsentirt so recht den abgezehrten, in seinem Aeusseren hässlichen Asceten. Fuchsrotes Haar legt sich in einzelnen, krausen Haarbüscheln, die meist in zwei Schichten übereinander geordnet sind, um seinen Kopf, dessen Scheitel häufig ausrasirt ist. Die hohlen Augen, die vorstehenden Backenknochen und der spärliche, ungleich verteilte rote Bart sind ständig wiederkehrende Eigentümlichkeiten seines Typus. Auch Cimabue ändert nur das eine an demselben, dass er ihm das Haar um die Tonsur glatt streicht. An den byzantinischen Typus hält er sich auch in der Beschäftigung des Lucas, der unter zehn Darstellungen gewiss neunmal schreibend wiederkehrt. So hat er auch bei Cimabue das Buch vor sich auf dem Tische liegen und führt, sonderbarerweise mit beiden Händen emsig das Schreibrohr. In der byzantinischen Kunst findet man ihn dann selten einmal, wie er, das Buch im Schoosse haltend, mit der Rechten das Rohr eintaucht. Einmal hat der Miniator auch an die Tradition angeknüpft und ihn vor der Staffelei an der Madonna malend dargestellt.[1]) Man sieht ihn dort vor seinem Pulte sitzend, auf dem ein geöffnetes Kästchen mit acht verschiedenen, in zwei Reihen geordneten Farben steht. Er erhebt die Linke mit dem Pinsel zu dem Bilde, welches auf einem Ständer hinter dem Pulte steht. Die Madonna, im Brustbilde gesehen, hält das Kind im linken Arm.

Die würdigste Erscheinung tritt uns in byzantischen Miniaturen stets in der Darstellung des **Johannes** entgegen: ein alter Mann mit kahlem Schädel und langem, weissem Bart,[2]) sitzt er in tiefes Nachdenken versunken in seinem fast stets mit der Lehne ausgestatteten behäbigen Grossvaterstuhl. Charakteristisch für ihn ist das ernste Sinnen, wobei er sich bequem zurücklehnt, die Rechte mit der Feder zum Kinn erhebt, die Linke auf der Stuhllehne ruhen lässt. Es ist mir kein anderer Typus vorgekommen, der auch in einer mechanischen, geistlosen Reproduction immer von so ergreifend ernster Wirkung

[1]) Vat. 1159, fol. 150b.

[2]) Probe bei **Bordier**, Description etc., p. 122, fig. 59.

bliebe. Schade, dass er gerade Cimabue, für dessen Wesen er besonders gepasst hätte, entging. In unserem Gemälde nämlich, das zugleich zu den am Aergsten mitgenommenen gehört, sieht man den kahlköpfigen Greis, mit langem Bart über ein Buch gebeugt sitzen, das vor ihm auf dem Pulte liegt. Die Linke auf der Kante des Tisches ruhen lassend, scheint er lesend die Zeilen zu verfolgen. Sein Blick ruht auf der rechten Blattseite; bald muss er diese beendet haben, denn die rechte Hand hat bereits das untere Ende gefasst und scheint nur zuzuwarten, um das Blatt im gegebenen Momente umzuschlagen. — Die byzantinische Kunst zeigt ihn bisweilen auch schreibend. Ein Typus, der durchaus nicht so häufig vorkommt,[1] uns aber besonders im Gedächtnisse wegen seiner Eigenartigkeit bleibt, ist der, welchen später das Malerbuch als die einzig gültige Darstellung des Johannes mit den Worten vorschreibt:[2]) Der heilige Johannes, der Theolog und Evangelist, sitzt in einer Höhle; er schaut in der Extase zurück auf den Himmel; die rechte Hand hat er auf seinen Knieen, seine linke hat er nach dem Prochorus ausgestreckt. Und der heilige Prochorus sitzt vor ihm und schreibt: „Im Anfange war das Wort und das Wort war bei Gott.“ — Die unverfälschte byzantinische Kunst weiss nichts von einer Höhle. Sie stellt den Prochoros links sitzend in einer Landschaft dar, wie er, die Rechte zum Schreiben bereit auf dem Buch ruhen lassend, aufmerksam nach dem Evangelisten aufblickt, den man, wie bekannt, für den Verfasser der Apokalypse hielt. Dieser nun steht aufrecht links dem Prochoros zugewendet. Den Kopf aber dreht er wie auch in anderen Compositionstypen häufig, zurück nach der aus Wolken ragenden göttlichen Hand, welche wie in der Darstellung der Taufe Christi die Stimme Gottes vertreten soll. Auch die Haltung der Hände, welche der Evangelist scheu gegen den Prochoros erhebt, stimmt nicht mit der späteren neugriechischen Art.

Die Betrachtung dieser Evangelistenbilder hat uns somit zu dem Resultate geführt, dass Cimabue dieselben nicht nur durchaus im Geiste der byzantinischen Kunst bildete, sondern sich auch in dem Schema der Composition jeder einzelnen Gestalt und der Charakteristik der

[1]) Bibl. nat. f. gr. 71; Vat. 1445, fol. 137b; Urb. 2, abg. bei Agincourt, Peint., LIX., 2; Laur. Plut. VI., Cod. 23 und conv. sopp. 160, fol. 169b; Marc. VIII., 1; Vind. Theol. gr. CCC., fol. 134b.

[2]) D. A., p. 300.

Köpfe genau an die dort gebräuchlichen Typen hielt. Seine Individualität macht sich nur geltend zunächst in dem eigenartigen Stuhlwerk, dann in dem breiten, plastisch herausgearbeiteten Faltenwurfe, der seine dritte Stilperiode charakterisirt, endlich in dem gewaltigen Ernste, der aus diesen in tiefes Nachdenken versunkenen Gestalten spricht und uns den Meister erkennen lässt, der die römische Madonna schaffen konnte.

Ich muss nun in aller Kürze noch einen dritten Cyclus besprechen, der schon an und für sich ein grösseres Interesse unter Cimabue's Schöpfungen verdient, in unserem Falle aber wegen gewisser Einzelheiten eine für die weiteren Untersuchungen massgebende Bedeutung hat. Das sind die Darstellungen zur Apostelgeschichte, welche Cimabue an den unteren Wänden im rechten Querschiffe der Oberkirche von S. Francesco in Assisi ausgeführt hat. Das Fragment und Vasari übergehen dieselben. Padre Angeli schreibt sie zuerst (1704 ca.) dem Giunto Pisano zu.[1] Diese unverantwortliche Namengebung, deren wahrscheinliche Ursache Thode zu entwickeln sucht, hat sich bis in die neueste kunsthistorische Literatur herein fortgepflanzt. Heute ist diese Bilderreihe leider so sehr zerstört, dass nur geduldiges und wiederholtes Prüfen uns die alten Züge wiedererkennen lässt. Trotzdem aber können wir mit Sicherheit aussprechen, dass diese fast erloschenen Gemälde einst zu dem Ausgezeichnetsten gezählt haben müssen, was von Cimabue's Hand existirte. Ein prüfender Blick auf die Form der Hände und Köpfe, auf den plastischen Faltenwurf, die edlen Bewegungen der einzelnen Figuren in einer einfachen, aber wirkungsvollen Composition, endlich die ernste Gesamtstimmung lassen uns keinen Zweifel darüber, dass wir den Meister der römischen Madonna und der Evangelisten vor uns haben, und machen es unbegreiflich, wie man diesem Kunstwerke gegenüber auch nur einen Augenblick an den unfähigen, langweiligen Giunta hat denken können.

In dem ersten Gemälde sehen wir dargestellt Petrus, der den Lahmen heilt (Apostelgeschichte cap. 3).[2] Der Ort der Handlung ist ziemlich bestimmt gegeben: der Lahme soll bettelnd vor der Thür, quae dicitur speciosa, eines Tempels sitzen. Cimabue bildet diesen

[1]) Collis Paradisi amoenitas seu sacri conventus Assisiensis, libri II. Montefalco 1704. Vgl. Thode p. 221.

[2]) Phot. von Carloforti in Assisi, Nr. 116.

Tempel als einen achteckigen hohen Bau, bedeckt von einer spitz zulaufenden Kuppel, die Porta speciosa aber als einen antiken, von dem Spitzgiebel gekrönten Porticus. Das Vorbild für den Centralbau kann ihm das Baptisterium seiner Vaterstadt gewesen sein, dagegen dürfte er die Anregung, eine giebelgekrönte Säulenhalle zu bilden, entweder durch den antiken Tempel in Assisi, oder wenn wir die Combination von Kuppelbau und Porticus festhalten, am ehesten, wie auch Thode andeutet, durch das römische Pantheon erhalten haben. Da sich dieser Tempel imposant in der Mitte des Hintergrundes erhebt und von den Seitenteilen isolirt ist, beherrscht er die ganze Scene. Von Interesse ist es, eine dieser Seitenarchitekturen einmal zu zergliedern. Da haben wir z. B. links zunächst einen Bau, der sich wie das Mittelschiff einer Basilica ausnimmt, die Façade mit, sich im Giebel fortsetzenden Lisenen und einem Fenster in Dreiblattform geschmückt. Dahinter wird ein rundbogiger, auf einer korinthischen Ecksäule ruhender Vorbau sichtbar. Auf seinem Dache erhebt sich ein Miniaturbau, dahinter ein zweiter, grösserer: das Ganze ein constructiv undenkbares Conglomerat von Baumassen, wie wir es auch im Hintergrunde der eben besprochenen Evangelistendarstellungen finden werden, und neben dem grossartigen, den Gesammteindruck beherrschenden Bauwerk der Mitte ein Rest mittelalterlicher Anschauung. Im Vordergrunde entwickelt sich die fein componirte Handlung. Petrus tritt dominirend in der Mitte hervor. Der Künstler erzielte das, indem er den Apostel die Tempelstufen ersteigen und so höher stehen lässt als alle übrigen Gestalten. Der von unten eingreifende Spitzbogen ist erst später durchgebrochen. Petrus neigt sich vor zu dem hilflosen Bettler und ergreift mit beiden Händen dessen Rechte, um ihn aufzurichten. Die Scene kann nicht einfacher und grossartiger gedacht werden. Auf der linken Seite steht in feierlicher Ruhe teilnehmend der jugendliche Jünger Johannes, auf der rechten drängen sich mit erstaunten Geberden die Pharisäer: ein wirksamer Contrast, der den mächtigen Eindruck, der von der Mitte ausgeht, harmonisch verstärkt.

Für das nächstfolgende Gemälde erlaube ich mir die Worte Thode's p. 225 anzuwenden: „Vor einem tabernakelartigen Bau, aus vier schlanken Säulen bestehend, die über Rundbogen ein spitzes Dach tragen, steht Petrus, die Rechte nach rechts ausstreckend, wo zahlreiche Personen sitzen und stehen, über denen Teufel in der Luft schweben.

Links sieht man zwei bärtige und einen jugendlichen Heiligen, im Hintergrunde einige Gebäude. Vermutlich ist der Tod des Ananias und der Saphira dargestellt. Mehr als durch die zuletzt erwähnten Gemälde (die Himmelfahrt des Simon Magus) ist es hier und beim folgenden (der Heilung des Lahmen) möglich, ein Bild von der Eigenart des Meisters zu gewinnen. Es sind höchst bedeutende Figuren, grossartig einfach und ruhig, in Haltung und Bewegung von jener sicheren bewussten Majestät, die im 13. Jahrhundert nur bei Cimabue begegnet."

Das folgende Gemälde stellt die Himmelfahrt des Simon Magus dar,[1]) in der Art, wie sie die katholischen Acten des Petrus und Paulus (cap. 70—77) erzählen. Der Kaiser hat auf Wunsch des Simon auf dem Marsfelde ein turmartiges Holzgerüst errichtet und die Würdenträger des Reiches und alles Volk von Rom zusammengerufen, dem Schauspiele zuzusehen. Simon macht sich ans Werk und beginnt lorbeerbekränzt, mit ausgestreckten Händen zu fliegen. Petrus aber beschwört die Dämonen des Zauberers, den Fliegenden fallen zu lassen, während Paulus in stillem Gebet auf den Knien liegt. Cimabue hält sich ziemlich getreu an diesen Bericht, die Composition schliesst sich im Grundschema eng an die der Heilung des Lahmen. In der Mitte steht isolirt das turmartige Holzgerüst. Links und rechts greifen wieder Architekturen in die Scene. Beachtung verdient der Bau zur Rechten: über zwei vorspringende Seitenflügel, die einen nach vorn offenen Hof einschliessen, ist ein von Säulen getragener Baldachin gespannt, eine Idee, die direct aus byzantinischen Mustern entlehnt ist. Simon Mago wird über dem Gerüste von seinen Dämonen durch die Luft getragen. Schon in der schlechten Skizze bei d'Agincourt können wir sehen, wie vorzüglich das Schweben in der Gestalt, das Dämonische in den Köpfen des Magiers und seiner Gehilfen ausgedrückt ist. Unten sind sich wieder die Andacht der Apostel und die leidenschaftliche Aufgeregtheit der heidnischen Zeugen gegenübergestellt. Links zunächst die edle Gestalt Petri, der um Erhörung flehend die Arme erhebt, hinter ihm Paulus auf den Knieen in inbrünstigem Gebete. Man kann diese Apostelbilder getrost neben die eines Dürer und Raphael stellen. Zu bemerken ist, dass Cimabue von allen übrigen Darstellun-

[1]) Skizze bei Agincourt, Peint., pl. CII., 1 und 2.

gen dieser Scene abweicht, indem er den Moment gewählt hat, der dem Herabstürzen des Magiers vorausgeht, in dem somit die Spannung ihren höchsten Grad erreicht hat. Sonst sieht man meist den Moment nach dem Sturze, wie ihn auch das Malerbuch vom Berge Athos vorschreibt:[1]) „Ein Haus und ein Tempel und zwei Teufel fliegen in die Luft, und Simon der Magier liegt auf der Erde und hat den Schädel zerschmettert. Petrus hat die Hand nach oben ausgestreckt und gebietet den Teufeln und um ihn sind eine Menge Menschen.“

Das folgende Gemälde, die Kreuzigung Petri,[2]) wird uns länger festhalten, obwohl es im Vergleich mit den eben besprochenen von geringerem künstlerischem Werte ist. Doch bin ich genötigt, hier eine Frage zu erörtern, die, geklärt, uns sicherer die Schwierigkeiten des nächsten Capitels überwinden helfen wird. Alle Berichte von dem Martyrium Petri stimmen darin überein, dass Petrus verkehrt ans Kreuz geheftet wurde.[3]) Darnach sehen wir in der Mitte das Kreuz aufgerichtet, Petrus ist mit zwei Nägeln an das Trittbrett geschlagen und hängt ziemlich gerade herunter, die Arme ebenfalls mit Nägeln an die Querbalken geheftet. Der Körper ist wenig gelungen, vielmehr zeigt sich besonders in der Behandlung der Brust die Nachwirkung des Typus des Gekreuzigten, wie er dem 13. Jahrhundert in Fleisch und Blut gelegen hat. Dagegen sind die Arme, besonders die Hände in ihrer Lage sehr gut beobachtet. Auf der linken Seite sieht man einen Haufen Volkes sich drängen, auf der rechten stehen drei Heilige. Beide Gruppen aber treten zurück gegen die hinter ihnen aufsteigenden beiden Monumente, die zusammen mit dem Kreuze in der Mitte die Composition beherrschen. Auf der Linken haben wir eine glatte Pyramide, auf der Rechten ebenfalls ein pyramidales Bauwerk, das aber reich mit Marmor verkleidet ist. Horizontale Gurten teilen es in vier Etagen, deren Felder durch, nach unten an Zahl zunehmende Nischen gegliedert werden.

Was sind das für Monumente? Natürlich wird man sagen, die Pyramide des Cestius und die jetzt verschwundene Pyramide im Borgo, einst Meta Romuli genannt.[4]) Ein gefährlicher Irrtum. Es ist mir

[1]) Bei Schäfer, p. 348.
[2]) Phot. von Carloforti in Assisi Nr. 118.
[3]) Vgl. R. A. Lipsius, Die Quellen der römischen Petrussage. Kiel 1872.
[4]) Grimaldi bei Müntz, Les arts à la cour des papes, I., p. 44; Thode, p. 42.

keine Darstellung der Kreuzigung Petri vor Cimabue bekannt, in der sie vorkämen. So nicht in dem uns durch Ciampini[1]) in einer Skizze erhaltenen Gemälde der vollständig verschwundenen Basilica Siciniana, und in dem gleicherweise nur in einer Skizze des Grimaldi (Cod. Barb. XXIV. 50, fol. 88 b) erhaltenen Gemälde der Capelle Johanns VII., welche der alten Peterskirche angehörte, ebensowenig in der karolingischen Kunst, wie z. B. in dem Sacramentarium von Metz[2]) und noch weniger in der byzantinischen Kunst, z. B. auf der Thür von S. Paolo,[3]) in einem Mosaik des Domes von Monreale[4]) und später im Malerbuch, wo es heisst: „Ein Kreuz, welches in die Erde befestigt ist, und der heilige Petrus ist umgekehrt gekreuzigt, da er die Füsse oben und den Kopf unten hat. Und eine Menge Soldaten sind um ihn herum, wovon die einen die Hände, die anderen die Füsse annageln.“[5])

Fehlen diese beiden Pyramiden in den genannten Denkmälern vor Cimabue, so finden sie sich dagegen wieder in zwei bekannten Bildwerken des Quattrocento in Rom: an der Bronzethür von St. Peter und in Marmor ausgeführt in den Grotte nuove derselben Kirche. Auf der Thür des Filarete,[6]) entstanden zur Zeit Eugens IV., ca. 1439 bis 1445, zieht sich in mehreren Windungen mitten durch die Darstellung der Tiber. Im Vordergrunde links erhebt sich eine aus Quadern erbaute Pyramide, vor der Roma sitzt. Dann folgt nach rechts hin eine phantastische Restauration der Engelsburg, darauf ein Baum, endlich eine zweite Pyramide, welche wie bei Cimabue in vier Stockwerke geteilt ist, deren Felder hier unregelmässig angebrachte Cassetten füllen.[7]) Am andern Ufer des Tiber wird die Kreuzigung vollzogen, der Nero von rechts aus zusieht. Die Deutung der Monumente des Vordergrundes gibt uns ein Zeitgenosse des Filarete, der

[1]) Vet. mon. I., Tab. XXV.

[2]) Abg. bei Bastard, Bd. IV.

[3]) Abg. bei Nicolai, La basilica di S. Paolo, Roma 1815, Tav. XIV.; Agincourt, Sculp., pl. XV., 15; Ciampini, Vet. Mon. I., Tab. XVIII.

[4]) Gravina l. c. 18-D.

[5]) Schäfer p. 348. Die eingelegte Elfenbeinarbeit im Mus. crist. des Vatican (bei Simelli, jetzt Hefner in Rom I., Nr. 70) stammt aus dem 17. oder 18. Jahrhundert.

[6]) Abg. bei Pistolesi, Il Vaticano Vol. I, Tab. X.; G. Fontana, Raccolta delle migliori chiese di Roma, Vol. IV, Tav. VI; Letarouilly, Le Vatican Vol. I, pl. 54, 55 und bei Valentini.

[7]) Speciell abg. bei Ciampini, Vet. mon. II, Tab. XL, Fig. 4.

bekannte Flavius Blondus, wo er von dem Orte handelt, an dem Petrus gekreuzigt worden sei.[1]) Das Werk ist entstanden nach Aufrichtung der Bronzethüren, denn diese werden kurz darauf unter den von Eugen IV. vorgenommenen Verschönerungen des St. Peter aufgeführt.[2]) Blondus sagt: „Nam cum ad terebinthum inter duas metas illum fuisse passum constans sit fama: quis sit is locus omnino igitur ignoratur, nec desunt qui Janiculum falso ea gloria ornare quaeritant.“ Dann weist er mit Heranziehung der bekannten Stelle des Tacitus nach, dass Petrus wie alle anderen Christen im Circus, respective in den Gärten des Nero das Martyrium erlitten habe und zwar speciell da, wo heute S. Maria traspontina stehe. Darauf bespricht er den Ort, wo die sogenannte Terebinthe und die Meten gestanden hätten. „Terebinthum vero arborem quae sicut gummi sui nominis exudat, sic est humoris appetentissima fuisse ad eam tyberis ripam, cui dicta est ecclesia propinqua verisimile crediderim: Quae autem habent aut picture aut scripture de duabus metis inter quas martyrium Petri dicitur fuisse commissum, nostram confirmant opinionem. Nam licet Hadriani moles metarum una temporibus Petri et Neronis, sicut ostendimus, non fuerit, tamen tenemus illos qui longo post Petri mortem tempore id factum literis mandare aut pictura idiotis ostendere voluerunt, signum id metarum quo nullum erat certius accepisse. altera autem moles quam marmoribus spolitam cernimus, utrum Neronis tempore fuerit ignoramus.“

Es scheint als hätte Blondus direct die Darstellung der Thüre vor Augen gehabt. Der chronologische Schnitzer der Anbringung der Moles Hadriana wird damit entschuldigt, dass dieselbe den Ort genau bezeichnen solle, wo die beiden Meten gestanden hätten. Daneben rechts haben wir den Terebinthenbaum, zu äusserst die beiden Meten, denen kein bestimmter Name gegeben wird. Doch geht hervor, dass die zur Linken damals nicht mehr existirte, in ihr also nicht die Cestiuspyramide gemeint sein kann, während die rechts noch da war, aber „bereits ihres Marmorschmuckes beraubt“. Kein Zweifel somit, dass Blondus in dieser Pyramide die Restauration der bis 1499 in der Gegend der heutigen Kirche S. Maria traspontina vorhandenen Meta Romuli sah. Filarete beschränkte sich, diese Wahrzeichen des Ortes in den Vorder-

[1]) Roma inst., lib. I, cap. XLV.

[2]) l. c. lib. I, cap. LIX.

grund zu stellen und die Kreuzigung, welche zwischen den beiden Meten beim Terebinthenbaum vorgenommen werden sollte, in weite Entfernung zu verlegen.

Genauer verfährt der bis jetzt unbekannte Schöpfer des ca. 1475 gearbeiteten Ciboriums für den Hauptaltar der alten Peterskirche, welches jetzt in seine Teile zerlegt in den Grotten zu sehen ist.[1]) In diesem Bildwerke geht die Kreuzigungsscene thatsächlich zwischen den beiden Meten vor sich.[2]) Wieder ist die Meta links wie bei Filarete glatt, die rechts mit Marmor ausgelegt, mit einem sich verbreiternden Ansatz auf der Spitze, wie bei Filarete. Auch der Terebinthenbaum steht da, aber der Künstler, seine Bedeutung nicht kennend, hat daraus eine Steineiche gemacht, eine devote Schmeichelei an den Besteller Papst Sixtus IV. Rovere.

Kehren wir nun zu Cimabue's Darstellung zurück. Auch hier haben wir die beiden Meten und genau wie im Quattrocento ist die zur Linken glatt, die zur Rechten mit Marmorschmuck ausgestattet. Aber wo ist der Terebinthenbaum? Diese einfache Frage führt uns zu unerwarteten Resultaten. Keine Spur von einem Baume, und doch steht die Terebinthe da, aber wo? Zur Beantwortung der Frage muss ich der Deutlichkeit halber etwas weit ausholen.

Pseudo-Linus zuerst bezeichnet uns die Richtstätte Petri als „an dem Orte, welcher Naumachie heisst, bei dem Obelisken des Nero auf dem Berge".[3]) Damit lässt sich die Angabe der katholischen Acten, cap. 84, combiniren, dass Petrus „unter der Terebinthe nahe bei der Naumachie an dem Orte, welcher Vatican heisst", begraben worden sei. In beiden Fällen wird die Naumachie erwähnt, welche das vaticanische Gebiet umfasste.[4]) Der Ort wird genauer bezeichnet, das eine Mal durch den Obelisken des Nero, das andere Mal durch die Terebinthe. Bunsen[5]) weist nach, dass man im Mittelalter beide Monumente identificirte. Und nun hören wir, was uns die im 12. Jahr-

[1]) Vergl. Tschudi im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlung von 1887, p. 12 ff.

[2]) Abg. bei Dionysius, Sacrarum Vaticanae bas. cryptarum mon., Romae 1828, Tab. LXXIX, und in einer Handzeichnung des Grimaldi Cod. Barb. XXXIV., 50, fol. 137 a.

[3]) Vergl. Lipsius, a. a. O., p. 95.

[4]) Vergl. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, II., p. 430.

[5]) Beschreibung der Stadt Rom, II., 1, p. 40.

hundert entstandenen Mirabilia Urbis Romae von dem Orte, an dem Petrus gekreuzigt wurde, erzählen.[1]) „In Naumachia (und Petrus Mallius setzt hinzu: „iuxta ecclesiam s. Mariae in transpadina [lies transpontina]) est sepulcrum Romuli quod vocatur meta, que fuit miro lapide tabulata, ex quibus factum est pavimentum Paradisi et graduum s. Petri . . . circa se habuit terbentinum Neronis tante altitudinis, quantum castellum Adriani, miro lapide tabulatum. ex quibus opus graduum et Paradisi peractum fuit. quod edificium rotundum fuit duobus gironibus sicut castrum. quorum labia erant coperta tabulis lapideis pro stillicidiis, iuxta quod fuit crucifixus s. Petrus apostolus."

Die Thatsache ist somit folgende: die Mirabilien nennen die Meta Romuli, d. i. die Pyramide, welche erst Alexander VI. 1499 wegräumen liess. Diese war schon im 12. Jahrhundert ihres Marmorschmuckes entkleidet. Weiter aber wissen sie zu berichten, dass neben ihr der Terebinthus des Nero gelegen habe: circa se habuit, der also schon im 12. Jahrhundert nicht mehr vorhanden war. Wir kennen die Fabeleien der Mirabilien von dem Agulio, von den Statuen mit Glöckchen um den Hals am Capitol u. s. w. Sie waren auch nicht verlegen um ein Bild des von den Acta genannten Terebinthus; dieser soll so hoch wie die Hadriansburg gewesen sein, mit herrlichen Steinen belegt, rund, mit zwei Türmen, wie das Castell, die Ränder mit Steinplatten bedeckt, die zur Dachtraufe dienten. Und zum Schluss der für uns so wichtige Zusatz: und daneben wurde der Apostel Petrus gekreuzigt.

Treten wir nun zum andern Mal vor Cimabue's Gemälde. Die nächstfolgenden Capitel werden beweisen, dass Cimabue mit der Literatur über Rom, jedenfalls auch mit den Mirabilien wohl vertraut war. Ist er es doch, der zuerst energisch gegen ihre Fabeleien Front gemacht hat. Er wird die oben citirte Stelle gekannt und sich ihrer erinnert haben, als es sich darum handelte, die Kreuzigung Petri darzustellen. Deshalb bildete er das Sepulcrum, respective die Meta Romuli links, die Terebinthe rechts. Denn die im Marmorschmuck prangende Pyramide zur Rechten ist nichts Anderes als diese Terebinthe: genau nach den Mirabilien und mehr: Cimabue wusste, was er von den Fabeleien derselben zu halten hatte, er wusste auch, dass „ter-

[1]) XX., 3 bei Jordan l. c. p. 626 ff.

bentinum" das bedeutet, was wir zu deutsch einen Terpentin-Baum nennen. Aber zu seiner Zeit fand sich keine Spur mehr von der Terebinthe selbst, vielmehr war die mittelalterliche Fabelei von einer grossen Burg so verbreitet, dass sich auch Cimabue nicht ganz von ihr lossagen konnte, wollte er verstanden werden. Doch wusste er sich zu helfen. Sehen wir uns seine Pyramide zur Rechten nur genauer an: da wächst ganz bescheiden aus ihrer Spitze ein Baum hervor und breitet seine schattige Krone über das Monument. Ich denke der Beweis ist schlagend genug, um uns zu überzeugen, dass wir in Cimabue's Bild links die Meta Romuli, rechts den fabelhaften Terebinthus haben.

Genau dieselbe Beobachtung können wir in zwei, der Schule des Cimabue angehörigen Werken machen. Das eine, wie noch unten erklärt werden wird, fast eine Copie des Cimabue'schen Cyclus in Assisi, befand sich in der Porticus der alten Peterskirche und ist uns in Skizzen bei Grimaldi (l. c. fol. 135—143) erhalten, die Kreuzigung Petri auf fol. 137 a. Sie stimmt genau mit der des Cimabue, nur sieht man oben links noch die Seele des Märtyrers aufschweben. Die beiden Pyramiden sind genau copirt, der Baum auf der zur Linken sehr deutlich. Die zweite Darstellung findet sich in dem leider recht unbekannten Altarwerk Giotto's in der Capella capitolare der Sacristei der Peterskirche. Auch hier ist die Pyramide links glatt, die zur Rechten in vier Etagen geteilt, deren Felder durch Nischen belebt werden. Oben aber wächst der hohe Stamm des Terpentinbaumes heraus und beugt seine Krone lustig im Winde.

Man verzeihe, wenn ich noch einen Augenblick länger als nötig bei diesem Thema bleibe. Die Sache war so bodenlos verworren und ich habe mich so lange mit ihrer Klärung gequält, dass ich sie nun auch bis zur letzten Consequenz durchführen möchte. In den beiden Sculpturen des Quattrocento sahen wir auch zwei Pyramiden von ziemlich genau demselben Aussehen und zwischen beiden einen Baum. Nach Flavius Blondus aber ist die Pyramide rechts mit der Marmorbekleidung, welche wir bei Cimabue als Terebinthe constatirt haben, die Meta Romuli, die andere links dagegen unbekannt, eben einfach eine Meta, während die Bezeichnung Terebinthus auf den Baum übergegangen ist. Wie ist diese Wandlung möglich? Die Lösung scheint nicht schwierig. Cimabue und seine Schüler bildeten die Terebinthe mit Bewusstsein als Pyramide und liessen den Baum aus ihr heraus-

wachsen. Die späteren Künstler,[1]) die Bedeutung dieser zweiten Meta nicht kennend und meinend, es müsste wol eine Täuschung oder etwas dergleichen sein, dass da aus einer Pyramide ein Baum herauswachse, werden einen passenden Ersatz dafür gesucht haben. Es lässt sich nachweisen, welchen Ausweg sie fanden. Sehen wir uns doch die Pyramiden des Quattrocento an: da verbreitert sich die angebliche Meta Romuli oben nochmals, trägt den Aufsatz einer kleinen umgestürzten Pyramide, und warum? — als Ersatz für die versteinerte Krone des Terebinthenbaumes. Dieser selbst lebt jetzt wieder in seiner ursprünglichen Gestalt auf, steht aber nicht mehr neben einer Meta allein, der des Romulus, sondern inter duas metas, indem der mittelalterliche terbentinus Neronis in Folge eines Missverständnisses zur zweiten Meta geworden ist.

Die Entwicklung der Ikonographie der Kreuzigung Petri wäre demnach etwa so zu fixiren. Bis auf Cimabue begnügte man sich damit, das Martyrium Petri einfach durch die verkehrte Kreuzigung zu kennzeichnen. Cimabue, und ich betone die Persönlichkeit, führt die beiden Pyramiden in die Kunstdarstellung ein, indem er sich an die Fabel der Mirabilien hält und diese nur darin ändert, dass er dem pyramidalen Terbentinus zur Erklärung des Namens einen Baum aufsetzt. Seine Schule folgt ihm darin. Aber die nachfolgenden Generationen kennen bald weder die Mirabilien, noch die Bedeutung der Monumente in ihren Vorlagen mehr. Sie verwandeln den Baum mit der Zeit in einen verkehrten Pyramidenstumpf. Dem Quattrocento werden auf diese Art durch die Kunst zwei Meten als Localbezeichnung überliefert. Daneben ist die altchristliche Tradition von der Terebinthe nicht ausgestorben. Es ist nicht unmöglich, dass Flavius Blondus dem Filarete vorschrieb, den Terpentinbaum zwischen die beiden von der Malerei überlieferten Meten zu setzen, deren eine er auf die noch stehende Meta Romuli und nur insofern falsch deutet, als er die rechts, statt der anderen dafür hält. Unter den nachfolgenden Künstlern, denen kein Blondus mehr erklärend zur Seite stand, verliert sich die Kenntnis der Bedeutung des Baumes und so kommt es, dass ihn der Schöpfer des Tabernakels Sixtus IV. zu einer Schmeichelei an den Papst benutzt, indem er ihn als Steineiche bildet.

[1]) Man vergl. z. B. auch die Darstellung auf dem Altarteppich des Schatzes von Anangni, der in dem Inventarium Bonifacius VIII. erwähnt wird. Phot. von Simelli (jetzt Hefner) in Rom. I., Nr. 119.

Um die Meta Romuli, die bei all dem zu einer fabelhaften Gestalt gekommen ist, bildet sich seit jener Zeit ein ganzer Sagenkreis, wie wir im Appartammento Borgia und in den „Antiquarie prospettiche Romane“ des Prospettivo Milanese dipintore (herausgegeben von Govi, Roma 1876) sehen können.

Die letzte Darstellung des Cyclus in Assisi zeigt die Enthauptung des Paulus. Sie ist so gut wie zerstört.[1]) Links im Mittelgrunde erkennt man noch einen kirchenartigen Bau mit Säulenporticus und hohem Mittelschiff, vielleicht die Andeutung von Tre fontane. Im Hintergrunde lagern sich mächtige Felsmassen, zwischen denen man Soldaten mit Speeren herankommen sieht. Ganz im Vordergrunde spielt die Enthauptungsscene; die Hinrichtung muss bereits vollzogen sein, denn man sieht das vom Nimbus umgebene Haupt des Apostels am Boden liegen.

---

[1]) Phot. von Carloforti in Assisi, Nr. 119.

ROM.

Cimabue's Ansicht von Rom in Assisi.

Bei Besprechung der vier Evangelisten, welche Cimabue in die Zwickel des Vierungsgewölbes der Oberkirche gemalt hat, wies ich kurz auf die Baulichkeiten hin, welche den Evangelisten gegenüber aus dem rechten Zwickel des Deckenfeldes herauswachsen. Ihr Vorhandensein ist demjenigen ein gewohnter Anblick, der Gelegenheit hatte, viel byzantinische Miniaturen von circa dem 10. Jahrhundert an zu sehen. Jene Miniaturmaler verfügten über zwei schematische Hintergründe: einen landschaftlichen und einen architektonischen. Für die Evangelisten-Darstellungen kam letzterer, und zwar in einem stets wiederkehrenden Arrangement in Anwendung: von beiden Seiten springen Gebäude mit flachen Dächern, häufiger mit säulengetragenen Kuppeln gekrönt, vor und richten ihre einfachen, meist mit einer durch einen roten Vorhang verschliessbaren Thür versehenen Façade nach dem Vordergrunde. Um den Innenraum anzuzeigen, wird dann zwischen beiden eine niedrige Brüstung gezogen und zum Schutz gegen die atmosphärischen Erscheinungen von Dach zu Dach über die Mitte des Bildchens weg meist ein roter Vorhang geworfen, der bisweilen auch nur als auf den Dächern liegend angedeutet ist.[1])

Cimabue hält auch an diesem Gebrauche der byzantinischen Kunstweise fest, doch nur insofern, als er überhaupt Gebände anbringt. Schon der gegebene Raum an und für sich liess die genaue Nach-

[1]) Kondakoff a. a. O., p. 249 hält die Gebäude für die Darstellung Jerusalems, was mir nicht einleuchtet.

ahmung des eben dargestellten Schemas nicht zu. Ausserdem aber macht sich noch ein ganz bestimmter, dem Byzantinismus fremder Einfluss geltend. Wenn wir nämlich die verblassten Gemälde des Cimabue näher untersuchen, so entdecken wir Inschriften, nicht nur über den Köpfen der Evangelisten ihre lateinischen Bezeichnungen,[1] sondern es erscheinen auch einzelne Buchstabenspuren über den Baulichkeiten gegenüber. Mit vieler Mühe gelang es mir zu entziffern beim Marcus ITALIA, ziemlich deutlich zwischen zwei Türmen links. Schwieriger, aber doch vom dritten Buchstaben an klar zu beiden Seiten einer mittleren Kuppel in dem Bilde des Lucas: ATACCHAIA. Mehr erraten, aber wie ich nachträglich glaube sehr wahrscheinlich lese ich beim Matthäus rechts neben der Spitze eines Octogons: IUDEA. Beim Johannes konnte ich durchaus nichts mehr von einer ähnlichen Inschrift entdecken. — Die Vierzahl der Evangelisten hat seit jeher zu allerhand Deutungen Anlass gegeben. Am häufigsten kommt seit Irenäus[2]) der Hinweis auf die Bestimmung des Evangeliums, nach allen vier Weltgegenden hin verbreitet zu werden, vor.[3]) Es ist nichts natürlicher, als dass irgend eine mittelalterliche Legende diese vier Weltgegenden durch passend gelegene Länder bezeichnete. Für unsere Beischriften würde das östliche Mittelmeerbecken als Centrum passen. Dann hätten wir ungefähr Italien im Westen, Acchaia im Norden und Judäa im Osten. Cimabue wird eine derartige Version gekannt haben. Sie in erster Linie und nicht die traditionelle byzantinische Darstellungsweise leitete ihn, wie sich sofort zeigen wird, bei Ausführung seines architektonischen Hintergrundes. Sehen wir nur einmal zu, was unter diesen Beischriften dargestellt ist.

Beginnen wir beim Matthäus, dem Judea gegenübergestellt ist. Da sieht man eine auf Felsen ruhende Stadt. Hohe Mauern mit Zinnen umschliessen sie, im Vordergrunde rechts öffnet sich ein starkes Thor. Durch dasselbe eintretend, fesselt uns sofort eine Reihe interessanter Bauten. Zunächst hinter einem kleinen Häuschen ein achteckiger Centralbau in zwei Stockwerken mit runder Kuppel. Dahinter ein zweiter achteckiger Bau mit pyramidalem Dach und Knopfabschluss. Ich mache

[1]) Vergl. Kunstblatt von 1827, p. 135.

[2]) Adversus haereses III., c. 11, n. 7.

[3]) Vergl. z. B. Nicephorus Kallistus im Katalog bei Banduri, Imp. orient. II., p. 875 und Kondakoff, a. a. O., p. 234, Anm. 2.

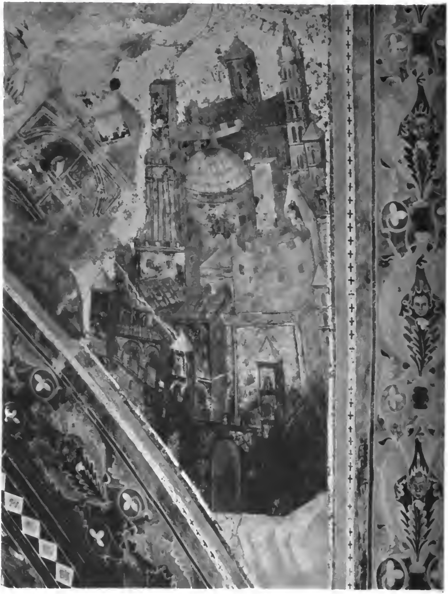
aufmerksam auf den gesimsartigen Streifen unter dem Dache, in dem sich kleine viereckige Oeffnungen folgen. Beide Bauten erinnern an den Tempel in der Heilung des Lahmen durch Petrus, als dessen Muster wir das Baptisterium in Florenz und das römische Pantheon hinstellten. Es wäre vielleicht auch an S. Maddalena, wie es in dem Mantovaner Stadtplane von Rom erscheint, zu erinnern. Beide Bauten werden eingeschlossen von den vorspringenden Seitenflügeln eines dahinterstehenden Gebäudes, welches in denselben phantastischen Kreis gehört wie der Bau rechts in der Himmelfahrt des Simon Mago. Die Seitenflügel schliessen oben mit einer rundbogigen, auf Säulen ruhenden Loggia. Ausserdem sieht man links ein Gebäude mit dem Grundriss eines offenen Viereckes und dahinter einen Turm. Es ist durchaus unwahrscheinlich, dass Cimabue wirklich eine Stadt Judeas wie beispielsweise Jerusalem habe nachbilden wollen.

Dem Lucas steht Acchaia gegenüber: wieder repräsentirt durch eine auf Felsen ruhende Stadt, von zinnengekrönten Mauern umschlossen, mit einem Thore im Vordergrunde. Im Innern sieht man eine Menge niedriger Häuser, in die links eine Strasse führt. Dominirend aber tritt sofort ein Monumentalbau hervor, der Zeugniss ablegt von den kühnen Plänen, die sich im Geiste des Malers drängten. Wieder ein achteckiger Grundriss. Eine ringsumlaufende, rundbogige Porticus mit ionischen Säulen und Giebelabschluss über jedem Intercolumnium verkleidet den eigentlichen Mauerkern, in den hohe Portale gebrochen sind. Aus diesem Unterbau steigt eine schlanke Laterne auf, die genau das Muster des ersteren verkleinert wiederholt, nur statt der acht Giebel über einem breiten Gesimse eine spitze Kuppel trägt.

In dem Bilde des Johannes tritt wieder aus dem Zwiekel der Felsen und die feste Stadt hervor. Es fällt auf, dass das Eingangsthor von einer spitzbogigen Lunette überragt wird, welche mit durchbrochenem Masswerk von alternirenden Rundbogen ausgefüllt ist.[1]) Das einzige Vorkommen des Spitzbogens in Cimabue's Staffagen. Im Innern der Stadt ist eine Masse von Gebäuden zusammengeworfen, durch die wieder links eine Strasse nach dem Hintergrunde führt, wo neben einem massiven Turm links, rechts eine antike Tempelfaçade auf-

---

[1]) Aehnlich wie die Fensterfüllungen in Tre fontane, Grotta-ferrata etc. oder die alten Chorschranken in S. Maria in Trastevere, Ravenna u. s. f.



Cimabue's Ansicht von Rom in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

Verlag von Alfred Hölder, k. k. Hof- und Universitats-Buchhandler in Wien. Lichtdruck von Jaffé & Albert, Wien.

steigt, deren Prototyp wir im nächsten Bilde werden beim wahren Namen nennen können.

Und nun zur Pièce de resistance: dem „ineinandergeschachtelten Gebäude“ im Bilde des Evangelisten Marcus, welches mit Italia bezeichnet ist. Um mir die nachfolgende Beschreibung zu erleichtern, will ich gleich mit dem Geheimniss heraus: es ist eine Darstellung Rom's. Treten wir dem wertvollen Bildchen, das die nebenstehende Abbildung zeigt, näher.

Zunächst haben wir genau den Typus der vorhergehenden Städtebilder: auf Felsen ruhend, umschliesst das Innere ein Kranz fester Mauern und im Vordergrunde öffnet sich ein Thor. Wie bisher sind die Mauern aus Quadern aufgerichtet, in der Höhe von rundbogigen Fenstern durchbrochen und über einem abschliessenden Friese mit Zinnen gekrönt. Dazu treten jedoch einige charakteristische Zutaten. In den Ecken steigen Türme auf, ebenfalls aus Quadern erbaut und alle von gleicher Form. Sie überragen die Mauer in zwei Stockwerken, die durch Gesimse getrennt sind. Je ein Fenster durchbricht jede Etage, ein niedriges pyramidales Dach bildet den oberen Abschluss. Das Thor im Vordergrunde ist hoch und rundbogig, von zwei Türmen flankirt und durch Gesimse und Fenster an der Façade gegliedert. Treten wir ein, so erhebt sich gleich rechts von uns, genau an der Stelle, wo wir in den Bildern des Matthäus und Lucas die achteckigen Centralbauten sahen, ein gewaltiger Monumentalbau. Zunächst ein quadratischer Unterbau aus Quadern, mit vorspringenden Eckpfeilern, abgeschlossen durch eine Brüstung, an der man deutlich den Schmuck von Bukranion und Guirlande erkennt. Darauf ein cylinderförmiger Oberbau, ebenfalls aus Quadern, in der Höhe von viereckigen Fenstern durchbrochen und von Zinnen gekrönt. Wer zweifelt diesen beiden mächtigen Bauteilen gegenüber, die nur der Deutlichkeit halber vom Künstler überhöht dargestellt wurden, daran, dass wir die Moles Hadriana, das Castrum S. Angeli, die Engelsburg vor uns haben? Die Zinnenbekrönung und ein auf der Plattform aufsteigender Turm sind unzweifelhaft mittelalterliche Zusätze. Derartige Zinnen finden wir heute noch am Castell, wie an dem Grabmal der Cäcilia Metella und dem Grabmal der Plautier. Der Turm aber, der, wie es scheint auf einer Unterlage von Ziegeln schlank in Quadern ohne irgend welche Gliederung aufsteigt und oben flach abschliesst, erinnert

stark an die unten zu erwähnenden Turmbauten aus der Zeit Innocenz III.

Cimabue hat dieses Monument bis in die Details genau nachgebildet. Die Angabe der Quadern, die Deutlichkeit der Sculpturen an der Balustrade, die ziemlich genaue Nachbildung der Ziegelstructur am Unterbaue des Turmes, die er sogar nur beobachtet haben kann, wenn er selbst oben auf der Plattform war: Alles das beweist gründliche Studien des Monumentes. So realistisch getreu kann nur dargestellt werden, was man selbst gesehen hat, zudem im 13. Jahrhundert. — Diese Nachbildung klärt auch Einiges in der Geschichte des Monumentes auf. Bunsen[1]) nimmt an, die grosse Masse des Grabmals in seinen verschiedenen Abteilungen sei in allen Stürmen des Mittelalters stehen geblieben. Die eigentliche Zerstörung falle erst in das Jahr 1378, als die Römer nach Uebergabe des Castells durch den französischen Feldherrn, der es im Dienste des Gegenpapstes Clemens VII. gehalten und von da aus die Römer beunruhigt hatte, beschlossen, dasselbe zu zerstören. Nach unserem Bilde, das spätestens 1288 angesetzt werden kann, befand sich das Castell schon damals seinen antiken Bestandteilen nach im heutigen Zustande. Die Reste des Sculpturenschmuckes, welche Gamucci noch 1580 gesehen hat und beschreibt:[2]) Blumengewinde zwischen Stierköpfen, schmückten das Grabmal noch und befanden sich am quadratischen Unterbau, während sie an dem Grabmal der Cäcilia Metella am oberen Rundbau erscheinen.

Wenden wir uns vom Thore der Stadt aus nach links die Mauer entlang, so gelangen wir vor einen basilikenartigen Bau. Die Porticus zeigt korinthische Säulen und Eckpilaster, auf denen drei rundbogige Arkaden ruhen. Das mittlere Intercolumnium ist grösser als die beiden äusseren. Im Hintergrunde sehen wir die Thüren des Einganges. Ueber dem schief ansteigenden Dache des Vorbaues erhebt sich die Mittelschifffaçade, welche von drei rundbogigen Fenstern durchbrochen wird. Darüber steigt das Giebeldach auf. Links neben der Basilika gewahrt man einen Glockenturm. Er kann nicht verwechselt werden mit den Mauertürmen, denn er ist schlanker und zeigt in den beiden oberen Etagen je zwei Fenster nebeneinander. Es ist mir bis jetzt

[1]) In der Beschreibung der Stadt Rom.

[2]) Le antichità della città di Roma, p. 180.

nicht gelungen, diesen Bau zu identificieren. S. Lorenzo in Lucina, das man hier zunächst suchen könnte, hat den Glockenturm rechts, was allein der Genauigkeit gegenüber, mit der Cimabue copirte, entscheidend ist. Eben deshalb kann es nicht S. Maria del popolo sein. Man könnte an S. Silvestro in Capite oder S. Marcello denken, die anderen Basiliken, welche den Campanile links haben oder hatten: S. Pudenziana, S. Pietro in vinculis, S. Francesca Romana, S. Giorgio in Velabro, S. Bartolommeo all' Isola und die alte Paulsbasilica können des Ortes halber nicht in Betracht kommen. Ich möchte glauben, dass Cimabue hier überhaupt nur das Prototyp einer Basilica als Vertreter dieser für Rom speciell charakteristischen Bauwerke geben wollte. Dem steht nicht entgegen, dass er in demselben Bilde, wie wir sehen werden, noch andere Basiliken darstellte, denn diese sind schon ihrem Aeusseren nach charakteristische Wahrzeichen Roms.

Hinter dieser Basilica ragt ein schlanker Turmbau in die Lüfte. Die Vorderseite des viereckigen Unterbaues durchbrechen zwei quadratische Fenster, Zinnen schliessen ihn oben ab. Aus ihrem Kranze wächst ein zweiter, etwas verjüngter, ebenfalls viereckiger Teil heraus, dessen hohe Wand durch drei mächtige Pfeiler mit Rundbogenabschluss gegliedert wird. In den so entstandenen Nischen sieht man je zwei kleine Fenster übereinander. Wieder schliessen oben Zinnen ab. Und noch ein dritter Teil ist darauf gesetzt, in der Form genau dem Turme auf der Engelsburg gleichend: viereckig, mit flachem Abschluss. Nur sind die Wände von drei Fensterchen übereinander durchbrochen. — Wem steigt diesem Bauwerke gegenüber nicht sofort die Erinnerung an den sogenannten Torre di Nerone, richtiger Torre delle Milizie in Rom zwischen der Villa Aldobrandini und dem Trajansforum, oder an den verfallenen Torre dei Conti zwischen Colosseum und dem Tempel des Mars Ultor in den Kaiserforen auf? Hier haben wir einen von beiden in seiner ursprünglichen Form, wie sie zur Zeit Innocenz III. cyclopisch aufgetürmt wurden. Torre dei Conti als mächtiger Rückhalt für Innocenz III. Nepoten Richard Conti, der ihn auf Kosten des Papstes in den Trümmern der Kaiserforen, nach Vasari von Marchionne d'Arezzo hatte errichten lassen.[1]) Ihm gegenüber rief Petrarca

[1]) Vasari, ed. Milanesi, I., pag. 276; Beschr. Roms III., 2, p. 237; Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom, 2. Aufl., V., p. 40.

einst aus, dass er in der Welt ohne Gleichen sei.[1]) Erst Urban VIII. liess ihn auf seine heutige Höhe abtragen;[2]) er wird jetzt von allen Seiten freigelegt. — Der Turm der Milizen dagegen, wohl aus derselben Zeit, auch den Conti gehörig und heute noch in zwei Stockwerken erhalten, kann als das Wahrzeichen des Mittelalters im modernen Rom gelten.

Zwischen der Engelsburg rechts und der Basilica links sieht man ein zweistöckiges Gebäude, welches im Parterre eine Halle zeigt, die von zwei Ecksäulen mit weitem, rundbogigem Gewölbe gebildet wird. Ich glaube nicht, dass dem Bau eine bestimmte Deutung zu geben sei, Cimabue hat ihn rein raumausfüllend angebracht.

Aber gleich dahinter zwischen den Massen des Vordergrundes hindurch erscheint ein anderer Bau von monumentalen Dimensionen: es ist unzweifelhaft das Pantheon. Zunächst vorn zwischen Castell S. Angelo und dem Turm Innocenz III. die Porticus, zugleich das wahre Prototyp der Porta speciosa in der Heilung des Lahmen und der Tempelfaçade im Bilde des Johannes. Auf korinthischen Säulen, deren Zahl wegen der Enge des Raumes beschränkt ist, ruht der breite Architrav und darauf der Giebel mit einem muschelartigen Schmuck im Felde und gekrönt von einem auf der Weltkugel stehenden Kreuze. Hinter diesem Vorbau steigt der imposante Rundbau auf, welcher der Deutlichkeit halber wie die Bauglieder der Engelsburg überhöht ist. Viereckige Fenster durchbrechen die Umfassungsmauer, welche oben von einem breiten Friese umschlossen wird, in dem sich dicht aufeinander kleine viereckige Oeffnungen folgen: das Muster der oben besprochenen Centralbauten. Darüber erhebt sich dann die mächtige Kuppel, gegliedert durch kräftige Rippen und abschliessend mit der kreisrunden Oeffnung, wie sie heute noch besteht. Der von Giovanoli[3]) abgebildete mittelalterliche Turm auf der Vorhalle fehlt noch.

Und damit ist die Reihe der charakteristischen Wahrzeichen Roms nicht abgeschlossen. Ueber dem Rundbaue der Engelsburg, rechts neben dem daraufgesetzten Turme ragt eine weisse Spitze aus dem Grunde auf. Bei näherem Zusehen entdeckt man zwei Flächen und eine vorspringende Kante: also eine Pyramide. Jetzt wird man vielleicht begreifen, warum ich die Untersuchung über die in der

[1]) Ad Socratem, Rer. Famil., XI., c. 7.

[2]) Gregorovius l. c. V., p. 649.

[3]) Roma antica 1618, III., fol. 10.

Kreuzigung Petri dargestellte Pyramide in extenso geführt habe. Denn da dort zunächst Jeder links die Cestius-Pyramide, rechts die Meta Romuli vermuten würde, so müsste die Pyramide hier in Cimabue's Stadtansicht, da sie ohne Marmorbekleidung erscheint, diejenige des Cestius sein. Ein Irrtum, der mich selbst gefangen hielt und endlich zu den oben angestellten Untersuchungen führte. Nach den erzielten Resultaten jedoch kann kein Zweifel daran sein, dass wir die Meta Romuli vor uns haben. Dieselbe steht dann in der vorliegenden Ansicht ganz richtig auf dem für sie bezeugten Platze: hinter Castell S. Angelo, da ungefähr, wo sich heute S. Maria traspontina erhebt, wie Petrus Mallius und Andere berichten und von wo sie erst 1499 auf Befehl Alexanders VI. entfernt wurde.[1])

Den Hintergrund des Bildchens nehmen zwei mächtige Kirchenbauten ein. Auf der rechten Seite über dem Castell S. Angelo und der Pyramide tritt ein hohes Mittelschiff mit einem Campanile zur Rechten hervor. An der Façade, die wie diejenigen von S. Maria in Trastevere, S. Lorenzo fuori und dem heutigen Aracoeli nach obenhin seitlich ausschweifen, kann man deutlich figürlichen Mosaikenschmuck erkennen. Gerade über dem Turme der Engelsburg sieht man den thronenden Christus mit Kreuznimbus, wie er die Rechte, wahrscheinlich segnend erhebt und mit der Linken das Buch auf das Knie stützt. Zu seinen Seiten stehen zwei Gestalten, links, wie mir scheint, Maria, rechts ein Heiliger. — Die Griechen liebten es, eine ähnliche Composition im Narthex der Kirche über dem östlichen Eingange anzubringen, in welchem Sinne sagt uns der Spruch, den man gewöhnlich auf dem Buche Christi liest: „Ich bin die Thüre, wenn Einer durch mich eingeht, wird er gerettet werden" (Joh. X, 9). Noch das Malerbuch[2]) schreibt diese Darstellung für die bezeichnete Stelle vor und fügt bei: „Und zu seinen (Christi) Seiten mache die Heiligste und den Vorläufer, wie sie sich verneigen." In der neugriechischen und russischen Kunst wird der Gegenstand unzählige Male gebildet.[3]) Auch in Italien ist er beliebt und wird seiner ur-

[1]) Vergl. E. Müntz, Les antiquités de la ville de Rome au XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris 1886, p. 19 ff. [2]) ed. Schäfer, p. 403.

[3]) Vergl. z. B. die Triptychen im Museo christ. des Vatican (d'Agincourt, Sculpt., XII., 19; Revue de l'art chrét. 1886 zu p. 157) und im Museo Kircheriano (z. B. d'Agincourt, Peint., pl. CV., 17 mit Joh. d. Evang.).

sprünglichen Bedeutung entsprechend über Kirchenthüren und an Façaden angebracht, so über dem Eingange des Basilianerklosters Grottaferrata wohl aus dem 11. Jahrhundert.[1]) Doch wird nicht an der Figur Johannes des Täufers festgehalten. So findet man z. B. in der Sculptur über dem Portal von S. Giovanni in Venere[2]) und in dem bekannten Mosaik des Solsernus vom Jahre 1217 an der Façade des Domes von Spoleto an Stelle des Täufers den Evangelisten Johannes.[3]) In dem Mosaik im Innern der Kirche über dem Hauptportal von S. Marco[4]) und in einer Sculptur an der linken Seitenfaçade derselben Kirche sieht man statt des Täufers den heiligen Marcus, ja in der ebendort befindlichen Capelle des heiligen Isidorus sitzt Christus sogar zwischen dem heiligen Isidorus einerseits und dem heiligen Marcus auf der anderen Seite, so dass sich im Allgemeinen sagen lässt, dass man an den Seiten des thronenden Christus neben Maria auf der einen Seite, gewöhnlich den Heiligen, dem die Kirche gewidmet ist, auf der anderen Seite anbringt. — Diese Uebersicht beweist somit, dass es für die in Rede stehende Basilica vielleicht von entscheidender Bedeutung wäre, wenn es gelänge, den Heiligen auf der rechten Seite Christi zu bestimmen. Leider kann ich jedoch nicht mehr entdecken, als dass der Heilige Tunica und einen Mantel trägt, den er mit der im Ellbogen erhobenen Linken aufhebt.

Wir müssen daher versuchen, dem Baue auf andere Weise beizukommen. Bisher unbeachtet blieb der Glockenturm. Schlank steigt er über dem Unterbau in noch fünf Stockwerken auf, welche durch Gesimse getrennt und von Fenstern durchbrochen werden, deren Zahl nach oben hin zunimmt: im ersten ein, im zweiten und dritten zwei, in den beiden obersten drei, durch Säulen getrennt und von Rundbogen überspannt. Dieses auf die Erleichterung der Masse gerichtete Princip tritt uns an fast allen römischen Glockentürmen, wie auch auswärts, am bekanntesten beim Dom von Siena entgegen. Oben schliesst dieser wirkungsvolle Campanile mit einem hohen spitzen Dache, dessen Ecken, ähnlich wie beim Turme von S. Maria del popolo, durch vier kleine Türmchen markirt werden.

---

[1]) Abg. Gazette arch., VIII. (1883), pl. 58.

[2]) Abg. bei Schulz, Unteritalien, Taf. LIX.

[3]) Abg. im Kunstblatt von 1821 zu p. 31; bei Schnaase VII., p. 309; Lübke, Gesch. d. ital. Mal., I., p. 87 u. öfter.

[4]) La basilica di San Marco in Venezia (Ongania), Tav. III.

Gleichartige Glockentürme gibt es in Rom ungefähr 30—40, zu Cimabue's Zeit mögen sie mindestens die doppelte Zahl erreicht haben.[1]) Auch im Quattrocento war ihre Zahl noch gross und es gab damals einen, er ist heute verschwunden, von dem Flavius Blondus sagt, dass er „omnium prima in orbe terrarum" sei.[2]) Das war der Turm der alten Peterskirche. Könnten wir nicht diesen Turm in dem Bilde des Cimabue, mit dem sich tatsächlich keiner der erhaltenen an Schönheit messen kann, vor uns haben, in der Kirche somit die alte Peterskirche? Was von vornherein zu der Annahme drängt, ist die Lage des Bauwerkes: hinter der Engelsburg, in einer Linie mit der Meta Romuli. Hören wir nun weiter, was uns über jenen berühmten Turm und die Façade erhalten ist. Der Campanile des hohen Mittelalters, den auch noch Flavius Blondus kannte, soll im 9. Jahrhundert von Leo IV. erbaut sein und rechts neben dem Eingang zum Atrium, also rechts weit vor der eigentlichen Kirche gestanden haben.[3]) Das bestätigen die sofort zu besprechenden mittelalterlichen Stadtpläne. Dagegen lässt sich aus ihnen kein sicherer Schluss auf seine äussere Erscheinung ziehen. Nur in dem Plane des Taddeo Bartoli, respective Cimabue und einer andern Ansicht aus dem 15. Jahrhundert von Bisuccio in Turin, welche de Rossi nächstens publicieren wird, lassen sich genau fünf Stockwerke erkennen. Wenn wir nun unsern Turm ins Auge fassen, so werden wir bemerken, dass er ebenfalls rechts und vor der Façade steht und in fünf Stockwerken aufsteigt. Das zusammengehalten mit der örtlichen Uebereinstimmung wäre überzeugend, wenn sich nicht eine Schwierigkeit erhöbe. In der Ansicht Roms von Benozzo Gozzoli vom Jahre 1465 in einem seiner Fresken von S. Giminiano hat der Turm der Peterskirche absolut eine andere Form. An Benozzo's treuer Nachbildung kann nicht gezweifelt werden. Allerdings; aber Benozzo wollte gar nicht mehr den alten berühmten Turm darstellen, denn dieser war kurz vorher umgebaut worden. Das lässt sich schon beim ersten Blick in das Bild Benozzo's sagen, denn sein Campanile kann niemals im Mittelalter entstanden sein, ähnelt vielmehr auffallend dem von Sixtus IV. erbauten Turme der nahen Kirche

[1]) Nach Gregorovius.

[2]) Roma inst., lib. I., c. LVI.

[3]) Beschreibung Roms, II., p. 117. Grimaldi in dem Codex der Barberina, p. 153 gibt eine falsche, ganz willkürliche Restauration.

von Sto. Spirito. Der Umbau müsste vor Benozzo's Fresco, d. h. vor 1465 und nach Abfassung der oben citirten Stelle des Flavius Blondus, der ausdrücklich den Turm Leos IV. meint, vorgenommen worden sein. Tatsächlich finden wir denn auch in den von Müntz[1]) publicirten Documenten über die Restaurationsarbeiten Pius II. am S. Peter eine grosse Serie von Ausgaben pro campanili vom 1. October 1464, wodurch die Frage, glaube ich, vollständig geklärt wird. Man dürfte den alten, baufälligen Turm durch Einmauerungen befestigt und zugleich modernisirt haben. Der Campanile von Sto. Spirito wurde später nach seinem Muster aufgeführt.

Was somit die Lage der Kirche und des Turmes, wie auch seine äussere Gestalt betrifft, so werden wir geradezu gezwungen, S. Peter anzunehmen. Damit lässt sich vereinigen, was wir über die Mosaiken der Façade wissen. Dieselben waren unter Gregor IX. angefertigt und „stellten den Heiland zwischen der heiligen Jungfrau und dem heiligen Petrus", die vier Evangelistensymbole und andere Gegenstände vor.[2]) Diese „anderen Gegenstände" nun waren, wie man bei Grimaldi (l. c. p. 134) sieht, zwischen die Fenster verteilt, während in dem Felde darüber, das allein wir in Cimabue's Bilde sehen, unsere Darstellung und die Evangelistensymbole erschienen. Diese letzteren dürften der miniaturartigen Reproduction halber weggelassen sein, so dass sich durchaus nichts entgegenstellt, wenn wir in dem Heiligen rechts von Christus Petrus und in dem ganzen Kirchenbau die alte Peterskirche erkennen.

Wenden wir uns nun dem letzten Bauwerk, der Kirche, auf der linken Seite des Hintergrundes zu. Da erhebt sich auch wieder ein Mittelschiff, dessen Dach aber vorn durch eine Art Staffelgiebel abgeschlossen wird. An der Façade ist undeutlicher Schmuck von Wappen erkennbar. Den Dachrand entlang ziehen sich Zinnen, die ebenfalls ein wappenförmiges Ornament zeigen. Am Ende des Mittelschiffes ragt der massive, nicht zu hohe Glockenturm auf, der ein niedriges pyramidales Dach mit Knopfabschluss trägt und in der Wand ein hohes schmales Fenster zeigt. Ich muss gestehen, dass ich mir anfangs nicht Rat wusste mit diesem eigentümlichen Bauwerke. Nur

[1]) Les arts à la court des papes, I., p. 283.

[2]) Beschreibung Roms, II., p. 123.

der Genauigkeit Cimabue's im Detail verdanke ich seine Identificirung. Ich erwähnte an der Façade Wappen. Bei genauester Untersuchung lassen sich diese teilweise erkennen: es sind zwei Felder vorhanden, im unteren sieht man vollständig deutlich den Wechsel von drei dunklen und zwei hellen Querstreifen, die Darstellung des oberen kleinen Feldes ist unklar. Aber das Gefundene genügt; wir haben die Wappen der Saveller vor uns, jenes mächtigen Adelsgeschlechtes, das im 13. Jahrhundert zwei Päpste und nicht weniger als fünf römische Senatoren stellte. Ihr Wappen zeigt im oberen kleinen Felde rote Löwen zu Seiten eines Vogels, der auf einer Rose sitzt, darunter im grossen Felde drei rote Streifen auf Goldgrund. Und die Kirche ist S. Maria in Aracoeli, im Mittelalter in Capitolio genannt. Freilich ist heute ihre Physiognomie ganz anders. Die Façade wurde unter Innocenz VIII. verändert und der Turm ist auch verschwunden. Aber wenn wir, statt die ermüdende Treppe von Piazza Aracoeli zu erklettern, vom Capitolsplatze aus hinter dem capitolinischen Museum heraufsteigen, dann ist das Erste, was uns über dem mit der mosaicirten Madonna geschmückten Seitenportale entgegenleuchtet, die Wappen der Saveller, welche an den Pfeilern ihrer Familiencapelle angebracht sind. Und dass sich ihre Anbringung nicht nur auf das Aeussere dieser Capelle des rechten Querschiffes beschränkte, diese Wappen vielmehr um die Wandpfeiler der ganzen Kirche herumgeführt waren, können wir daraus ersehen, dass an der stehen gebliebenen alten Umfassungsmauer noch in gleicher Höhe der beiden erhaltenen Wappen die Ansätze sichtbar werden, welche diese Wappenschilde trugen: oben ein viereckiger Griff, unten ein kleiner Menschenkopf. Nach all dem kann wohl an der Benennung unserer Kirche kein Zweifel sein. Und was ist natürlicher, als dass Cimabue Aracoeli mit aufnahm unter die Monumente, die sich ihm in Rom am meisten eingeprägt hatten? Stand diese Kirche ja nicht nur im Centrum der Stadt am Capitol, um das alle Stürme des antiken und mittelalterlichen Rom getobt haben, sondern war sie selbst doch der Schauplatz des eigensten politischen Lebens im Mittelalter, denn in dieser ehrwürdigen Basilica tagte der grosse und kleine Rat der Stadt Rom; sie war bis ins 15. Jahrhundert hinein der Schauplatz der parlamentarischen Debatten. „Die Patres conscripti der mittelalterlichen Republik, Colonna, Pierleoni, Capocci, Frangipani, Savelli, Orsini, Aristokraten oder Demagogen, Guelfen oder

Ghibellinen liessen ihre wilde Beredsamkeit, ihre Invectiven gegen Kaiser oder Papst in ihrem dunklen Säulenschiff vernehmen."[1]) Hier auch war es, wo Carl von Anjou am 21. Juni 1265 mit den Insignien eines römischen Senators bekleidet wurde. Solch ein Ort, in dem sich all das Leben der internen Politik Roms abspielte, musste den Fremden anziehen und ihm eine bleibende Erinnerung werden. Vor Allem aber: Cimabue malt in Assisi in der Mutterkirche des Franciscanerordens. Es ist daher geradezu selbstverständlich, dass er dann in seine Ansicht Roms auch die Ordenskirche dieser Stadt, denn das war Aracoeli, mit in die Darstellung hereinzieht.

Das sind die in der Stadtansicht des Cimabue vereinigten Monumente. Wir werden im letzten Abschnitte erfahren, dass dieses Gemälde ca. 1282 entstanden ist. Doch wollen wir uns zur Unterstützung dieser Datirung hier in aller Kürze nach denjenigen Indicien umsehen, die in der Stadtansicht selbst zur Gewinnung von Datirungsgrenzen verwendet werden könnten. Zunächst nach dem äussersten terminus post quem. Das Vorhandensein des Turmes Innocenz III. bedingt die Entstehung nach ca. 1205, die Mosaiken an der Façade von S. Peter die Entstehung nach der Regierungszeit Gregors IX. (1227—1241), der sie ausführen liess. Endlich das bisher nicht festgestellte Datum der Anbringung der Savellerwappen an der Kirche des Capitols. Die Saveller hatten in S. Maria in Aracoeli im rechten Querschiffe ihre Familiencapelle, an deren Aussenwand man, wie bemerkt, noch heute jene alten Wappen in Cosmatenarbeit sehen kann. Die ersten Familienglieder, welche in dieser Capelle beigesetzt wurden, sind die Eltern des Papstes Honorius IV. Der Vater, Lucas Savelli, starb 1266 als Senator, wie seine Grabschrift meldet.[2]) Ihm gegenüber wurde seine Gattin beigesetzt, auf deren Sarkophag erst unter Paul III. die Marmorgestalt ihres Sohnes, des Papstes Honorius, aus dem Vatican übertragen, gelegt wurde. Dieses Paar, Lucas und seine Gemahlin, ist es wahrscheinlich, welches den Bau der Capelle anordnete. Dazu kommt, dass erst kurz zuvor, 1250,[3]) der Orden der Franziscaner Besitz von dieser alten Benedictinerkirche genommen und begonnen hatte, sie durchgreifend zu restauriren. Wahrscheinlich wurde er dabei von dem

[1]) Vergl. Gregorovius, a. a. O., V., p. 288.

[2]) Bei Casimiro, l. c., p. 111 unter I.

[3]) Vergl. Casimiro, l. c., p. 16 die Urkunde.

durchaus guelfischen Geschlechte der Saveller, das seine Capelle überdies dem heiligen Franciscus stiftete, unterstützt, welches dafür überall seine Wappen anbringen durfte, aus deren Vorhandensein wir somit auf eine Entstehung von Cimabue's Ansicht nach ca. 1250—1266 schliessen können.

Weniger günstige Resultate liefert uns das Aufsuchen der jüngsten Zeitgrenze, indem wir nur schliessen können, die Ansicht müsse vor 1499, dem Datum der Wegräumung der Meta Romuli, vor 1464, dem Jahre der Umgestaltung des Petersturmes und vor Aufsetzung des bei Giovanoli auf dem Porticus des Pantheon abgebildeten mittelalterlichen Turmes entstanden sein, deren Datirung wir leider nicht im Stande sind zu bestimmen.

Halten wir uns vor Augen: wir besprechen die architektonische Staffage in Cimabue's Evangelistenbildern. In denselben finden wir als Repräsentanten der vier Weltgegenden Städte dargestellt. Drei davon sind Phantasiegebilde des Meisters und nur insofern von Interesse, als wir daran seine Ideen im Gebiete der Architektur kennen lernen können, was nicht ohne Bedeutung für die Kritik einer Nachricht unseres Fragmentes und des Vasari sein wird. In dem vierten dieser Städtebilder aber, welches Italien charakterisiren soll, entdecken wir zu unserer Ueberraschung eine Ansicht Roms. Dargestellt sind das Castell S. Angelo, einer der Riesentürme Innocenz III., der Lage nach wahrscheinlich die Torre di Nerone, weiter das Pantheon, die 1499 abgetragene Meta Romuli, endlich die Peterskirche und S. Maria in Aracoeli. Dazwischen eingeschoben ein Repräsentant derjenigen Gebäude, welche dem Wanderer in Rom am häufigsten vor Augen treten und so den Eindruck der Stadt mit bestimmten: der Typus einer christlichen Basilika. Daneben raumausfüllend ein zweistöckiges Gebäude mit Arkaden. Das Ganze wie in den drei anderen Städtebildern umschlossen von crenellirten Mauern mit einem Thore im Vordergrunde, verschieden von den drei anderen nur durch die Anbringung von Mauertürmen.

Der nächste Schluss wird sein: Cimabue ist also in Rom gewesen. Das iegt uns umsomehr auf den Lippen, als wir bereits bei seiner Madonna in derselben Kirche zu Assisi zur gleichen Annahme gedrängt wurden. Mehr noch, weil wir an den in der Stadtansicht dargestellten Monumenten eine solche Treue der Wiedergabe, eine so sehr

ins Detail gehende Kenntniss wahrgenommen haben, dass nur persönliches Studium dieser Denkmäler ihr zu Grunde liegen kann. Trotzdem müssen wir mit dem Urteil noch zurückhalten. Die eben gefundene Stadtansicht des Cimabue ist nicht die einzige, welche uns vom Mittelalter überkommen ist; es gibt eine Reihe von perspectivischen Stadtplänen, welche alle unter einander denselben Typus zeigen. Unser Bildchen deckt sich in vieler Beziehung mit diesem traditionellen Schema, so dass sehr wohl die Frage aufgeworfen werden kann, ob nicht auch Cimabue einfach diesen Typus copirte. Zur Beantwortung derselben sind wir genötigt, auf diesen Cyclus von Stadtansichten in aller Kürze einzugehen.

Cimabue, der Schöpfer des römischen Stadtplanes.

Uns ist ein antiker Stadtplan erhalten, bekannt unter dem Namen des capitolinischen. Henry Jordan ist sein Meister geworden.[1]) Entstanden zur Zeit des Septimius Severus und Caracalla, bildete er die Grundlage für alle Entscheidungen der städtischen Präfectur. Das Original wurde im Templum Urbis Romae am Forum Pacis aufbewahrt, eine Marmorcopie war in der Porticus des Tempels öffentlich ausgestellt. In der Gegend dieses heute Templum Romuli genannten und S. Cosma e Damiano einververleihten Baues werden seit dem 16. Jahrhundert und speciell wieder seit 1867 die Reste gefunden, welche nach ihrem Aufbewahrungsorte diejenigen des capitolinischen Stadtplanes genannt werden. Was für uns von besonderem Interesse sein muss, sind zwei Thatsachen: 1. dass dieser Plan eine rein geometrische Aufnahme vorstellt, 2. dass er, wie Jordan nachgewiesen hat, orientirt ist mit Nord unten, Süd oben u. s. f.

Von Einfluss auf die topographische Literatur des hohen Mittelalters ist das auf die ersten Regierungsjahre Constantins zurückgehende Regionenverzeichniss. Dasselbe ist uns in zwei späteren, mehr oder weniger interpolirten Redactionen erhalten, der wahrscheinlich im Jahre 334 bearbeiteten Notitia und dem nach 357 entstandenen Curio-

---

[1]) Forma Urbis Romae regionum XIV, edidit Henricus Jordan, Berolini 1874.

sum Urbis.[1]) Der Text der Notitia ist am reinsten überliefert in den Handschriften der Sammlung des Chronographen vom Jahre 354. Eine derselben, die der Barberiniana zu Rom (XXXI, 39), enthält die Personificationen von vier Hauptstädten des Reiches, darunter Rom, ausgeführt von dem späteren Kalligraphen des Papstes Damasus, Furius Dionisius Filocalus. Diese Städtefiguren gehören jedoch einem ganz bestimmten Teile der Sammlung, dem Calender an.[2]) Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass auch andere Teile der Sammlung illustrirt waren und dass speciell dem Regionenverzeichniss ein Stadtplan beigegeben war. Keinesfalls scheint es mir gerechtfertigt, die Personification der Stadt Rom mit der Notitia Urbis in irgend welchen Zusammenhang bringen zu wollen. Gegen die Beigabe eines Stadtplanes spricht allerdings mit Wahrscheinlichkeitsgründen, dass uns in keiner der Handschriften, weder der Notitia, noch dem Curiosum, die Spur eines solchen erhalten ist. Von dieser Seite somit dürfte dem hohen Mittelalter, das, wie wir sehen werden, den Text kennt, ein römischer Stadtplan nicht übermittelt worden sein.

Pläne von Rom werden jedoch wahrscheinlich den Itinerarien beigegeben gewesen sein. Auch die Notitia dignitatum utriusque imperii wird einen enthalten haben, wenigstens lassen sich darauf die Capitel de montibus, portis et viis Romae, u. zw. als ausgezogene Beischriften eines solchen Planes deuten. Karl der Grosse besass bekanntlich drei Tische mit den Darstellungen totius mundi, romanae urbis und urbis constantinopolitanae, wobei nach Eginhardt Vita Caroli M. c. 39: „altera (mensa) quae forma rotunda Romanae urbis effigie figurata est“ kein Zweifel bestehen kann, dass ein Stadtplan, keine Personification gemeint ist. Endlich enthielt die Topographie des Anonymus von Einsiedeln einen Stadtplan, keinen antiken, sondern vermutlich einen auf Wunsch des Papstes Hadrian angefertigten. Das ist aber auch die letzte Spur. De Rossi sagt (p. 74) selbst, dass in den folgenden Jahrhunderten, in welchen die Mirabilien Rom überwucherten, die antike Forma Urbis, die sich bis in die Zeit Karls des Grossen erhalten hatte, wie auch die Stadtpläne aus dessen eigener Zeit verloren gingen.

---

[1]) So Mommsen, Ueber den Chronographen vom Jahre 354, in den Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wiss., 1850, p. 601 ff.

[2]) Ich bin eben daran, denselben unter dem Titel „Filocalus und seine Illustrationen zum Calender vom Jahre 354“ zu ediren.

Wenn daher G. B. de Rossi, welcher im Jahre 1879 durch Zusammenfassung der ihm bekannten Pläne Roms und der über solche erhaltenen Nachrichten den Grund zu diesem Zweige der Forschung über die römische Topographie gelegt hat,[1]) als wahrscheinlich annimmt, dass die spätmittelalterlichen Stadtansichten zurückgehen dürften auf aus der Antike überkommene Vorlagen, respective Schemen, so ist das eine Hypothese, die sich gründet erstens darauf, dass der capitolinische Stadtplan mit Nord unten orientirt ist, was annähernd auch bei den Stadtansichten des 13. bis 15. Jahrhunderts der Fall ist, zweitens aber darauf, dass, weil diese mit dem Jahre 1328, respective ca. 1282 beginnende Folge von Ansichten Roms einen gemeinsamen Grundtypus zeigt, dieses Muster somit schon 1328, respective ca. 1282 anerkannt und traditionell gewesen sein muss. De Rossi (p. 80) lässt klar durchblicken, dass dieses Muster seiner Meinung nach ein antikes gewesen sein dürfte, welches zurückging auf die Forma Urbis der Kaiserzeit und der alten Feldmesser.

G. B. de Rossi hat mit seinem Werke eine Anregung gegeben, die von allen Seiten die reichsten Beiträge hervorrief. In erster Linie ist ihm Eugène Müntz gefolgt und hat erst neuerdings den Stand der Forschung kurz zusammengefasst.[2]) Hier nun schliesse ich mich an und hoffe auf Grund des in Assisi gemachten Fundes Einiges zur Klärung der so höchst anziehenden Frage beitragen zu können. Prüfen wir zunächst die mittelalterlichen Stadtpläne vor Cimabue.

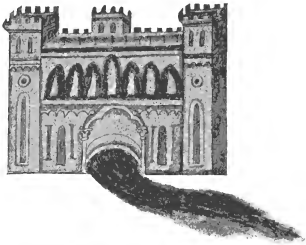
Wir betreten damit ein Feld, auf dem Alles Geltung haben muss, was überhaupt unter dem Namen einer Darstellung, ja selbst nur dem einer Andeutung Roms geht. So kann gleich das bisher älteste Glied dieser Reihe höchstens als ein Symbol der Stadt angesehen werden. In einer Handschrift nämlich der Riccardiana zu Florenz, Nr. 881, fol. 9,[3]) welche eine unter dem Namen des liber Guidonis bekannte, im Jahre 1119 verfasste geographisch-historische Encyklopädie enthält und mit der Notitia regionum beginnt, der jene beiden Capitel über die septem montes und die aquae vorausgehen, welche de Rossi bereits

[1]) Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al sec. XVI.

[2]) Les antiquités de la ville de Rome aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris 1886.

[3]) Miscellanea historica geographica Guidonis Carmelitae. Eine Pause verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Bibliothekars Herrn Comm. Prospero Viani.

der Notitia dignitatis gegenüber als aus einem zugehörigen Stadtplane ausgezogen vermutete — findet man unter der Bezeichnung Roma civitas Septicollis folgende Darstellung: ein Stadtthor mit Zinnen und Türmen, durch welches ein Fluss strömt, der innen von einer Brücke überschritten wird. Ueber dem Portale sind roh die sieben Hügel angedeutet. Ein Thor gilt seit jeher als Symbol einer Stadt, die Hügel



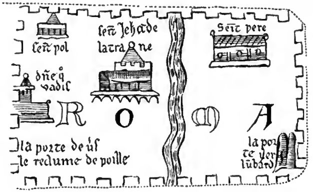
„Roma civitas Septicollis" nach dem liber Guidonis der Riccardiana.

aber sind für Rom bezeichnend. Der Fluss wäre der Tiber, die Brücke vielleicht der Pons Hadrianus, die Engelsbrücke, obwohl diese Deutung von der unlösbaren Frage abhängt, ob der Fluss in die Stadt ein- oder nicht vielmehr austritt. — Dieses Bildchen kann ganz gut als Siegel Roms gelten und schliesst, glaube ich, das gleichzeitige Vorhandensein eines Stadtplanes im liber Guidonis noch nicht aus.

Einen solchen Schluss gestatten die Ansichten Roms aus dem 13. Jahrhundert nicht mehr. Zunächst eine Miniatur der Chronik des Matthäus Paris im britischen Museum.[1]) Hier hat Rom die Form eines Rechteckes, welches auf der rechten Seite von oben nach unten ein Fluss durchströmt. Links sieht man drei, rechts ein Gebäude, deren

[1]) Abg. bei M. Jomard, Les monuments de la géographie, ou récueil d'anciennes cartes européennes et orientales. Paris, pl. V, 2, Fig. 6.

Form, wie z. B. auch in der Tabula Peutingeriana, ohne jede Bedeutung ist. Die Beischriften allein sind bezeichnend; links: „sēit pol, sēit Jehan de latrane“ und „dn̄e q° vadis“, rechts allein „sēit pere“. Das Eine ist sofort deutlich: der Schöpfer dieser Miniatur hatte eine Ahnung von der Oertlichkeit, sonst hätte er nicht S. Paolo, S. Giovanno in Laterano und die kleine Kirche Domine quo vadis richtig auf das linke, S. Peter allein auf das rechte Ufer des Tiber setzen können. Ausserdem aber ist die Orientirung des Plänchens



„Roma“ in der Chronik des Matthäus Paris. (Nach Jomard.)

genau gegeben, indem rechts unten ein Thor: „la porte ver lūbard“ (Lombardei), links „la porte de v's (devers) le reanme de poille“ (Apulien) angedeutet ist, so dass wir rechts Nord, links Süd haben, was damit übereinstimmt, dass der Tiber thatsächlich mit der Richtung von Ost im Norden der Stadt eintritt. In dieser Miniatur ist somit Rom mit Ost unten orientirt. — Erwähnt sei noch, dass man in derselben Handschrift Rom nochmals als „Roma terminus itineris“ etc. dargestellt findet: Mauern und Thore, dahinter ein Rundbau mit Zinnen, links und rechts je ein Kirchturm, auf das Ganze zufliessend der Tiberis: also ähnlich wie im liber Guidonis.

Eine andere Ansicht Roms findet sich nach Müntz [1]) auf einer Münze Friedrich I. von zweifelhafter Echtheit. Der Künstler soll den

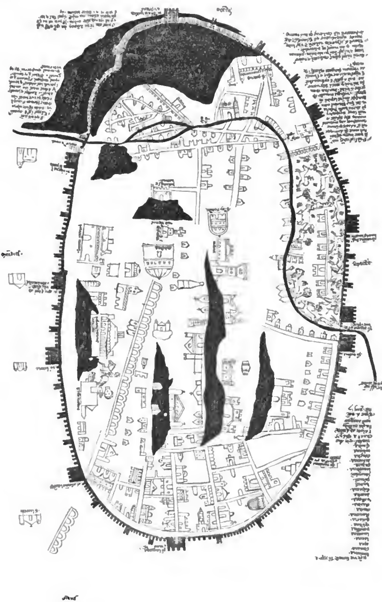
---

[1]) A. a. O., p. 3, wo auf die Mémoires de la Société des antiquaires de France, 1862, p. 82, hingewiesen wird. Ich kann dort nichts finden.

Versuch machen Rom perspectivisch gesehen darzustellen. Das einzig erkennbare Monument aber sei das zinnengekrönte Pantheon.

Dem 13. Jahrhundert gehört noch eine dritte Darstellung Roms, diesmal ein richtiger, der erste spätmittelalterliche Stadtplan an, welcher sich in Jordanis Chronica a creatione ad Henricum VII. befindet und kurz nach 1331 ausgeführt ist. [1]) Da aber die Beischriften noch auf die Mirabilien zurückgehen und die von Nicolaus III. (1277 bis 1279) angelegte Porta viridaria bei S. Peter fehlt, so haben wir jedenfalls die Copie eines Prototyps aus dem 13. Jahrhundert vor uns, welches nicht vor circa 1205 entstanden sein kann, da der wahrscheinlich damals erbaute Turm der Milizen inschriftlich bezeichnet vorhanden ist. Hier nun hat Rom die Form einer Ellipse bekommen, die ein Kranz von zinnengekrönten Mauern und Türmen umschliesst. Es sind der Lauf des Tiber, die prata Neronis und die Hügel angegeben, doch liegt der Monte Mario falsch hinter dem Janiculus gegen Porta portese zu. Die Strassenzüge sind zwar längs der Mauern ausgeführt, verlaufen aber gegen die Mitte zu völlig im Sande. Mit Ausnahme einiger weniger charakteristischer Gebäudeformen, besonders der Rundbauten: Pantheon, Colosseum und Minerva Medica, sind für die Andeutung der Bauten wie im Matthäus Paris in kindlicher Unbefangenheit Häuschen mit Thüren und Fenstern, Kirchen mit Türmen und Kreuzen etc. hingemalt. Einen Schluss auf die wirkliche Gestalt der dargestellten Monumente, nicht einmal der mit Beischriften bezeichneten, wird wohl Niemand aus diesem Plane ziehen. Was die Orientirung anbelangt, so wäre diese ohne die ausdrückliche Bezeichnung der Weltgegenden zweifelhaft. Nach der Richtung der Schrift dieser Angaben aber lässt sich feststellen, dass der Plan unten Ost hat. Nun mag ja Vieles von diesen Ungereimtheiten auf Kosten des Copisten gehen. Die Orientirung nach der Schrift im Allgemeinen aber bleibt immer die mit Osten oder Westen, niemals Norden unten. Ebenso unzweifelhaft ist die Annahme der gleichen Gebäudeformen auch für das Prototyp des 13. Jahrhunderts wegen der stellenweisen Anlehnung an die Mirabilien. Colosseum, Capitol und Pantheon, die später in einer Linie mit der Richtung nach Nord liegen, also

[1]) Nach Cod. Vat. lat. 1960, abg. bei de Rossi, Atlas, Tav. I., Text p. 81 und 139 ff. Vgl. die Abbildung der folgenden Seite.



Der römische Stadtplan in Jordanis Chronica. (Nach de Rossi.)

zur Bestimmung der Orientirung herangezogen werden können, bilden hier genau die Eckpunkte eines rechtwinkeligen Dreieckes.

Dieser Plan ist der uns erhaltene unmittelbare Vorläufer der Stadtansicht des Cimabne in Assisi, welche circa 1282 entstanden ist. Hat er oder einer der beiden vor ihm besprochenen irgend etwas gemein mit dieser Ansicht? Ich glaube nicht. Trat in jenem plumpen Versuche nur zu deutlich das Unvermögen des Mittelalters hervor, die Monumente und insbesondere die Schöpfungen der Antike so zu bilden, wie sie sich dem Auge in Wahrheit darstellten, so führt nns dagegen Cimabue eine Answahl von Bauwerken in derart getrenen Copien vor, dass wir uns überrascht fragen müssen, wie es nnr möglich sei, dass so viel Wahn und Unvermögen und so viel treffliches Erfassen und Können demselben Jahrhundert angehören sollen. Der Miniator des Matthäus Paris muss unter dem Einflusse irgend einer Legende stehen, welche das unscheinbare Kirchlein Domine quo vadis mit den drei Hauptbasiliken Roms in Verbindung bringt. Der Urheber des stümperhaften Versuches eines Stadtplanes im Chronicon Jordanis schwört noch auf die Wahrheit der Mirabilien nnd sieht z. B. auf dem Colosseum eine Kuppel, wo niemals eine war. Ein Erinnerungsbild der wahren Form zu behalten oder wiederzugeben scheint ihm absolut nicht möglich gewesen zu sein. Deshalb bringt er, im Banne der mittelalterlichen Legende stehend und im Vereine mit plumper Unbeholfenheit, nur ein Zerrbild zn Stande. Dagegen nun Cimabue, der gelegentlich einmal während seiner Thätigkeit in Assisi in einem Bilde als Hintergrund eine Ansicht der Stadt Rom geben soll. Woher nahm er die?

Es kann keine Rede davon sein, dass sie ihm geliefert wurde von einer sich allmälig entwickelnden Uebnng, die anf der im Chronicon Jordanis angewendeten Manier fnsste. Denn wenn für diese die Schlagworte: „geometrisch, blind und von der Legende beeinflusst“ angewendet werden müssen, so passen auf Cimabue's Ansicht nur die Bezeichnnngen: „perspectivisch, treu nnd klar“. Ein grösserer Gegensatz kann nicht gedacht werden. Vielmehr wäre von diesem Gesichtspunkte ans nnr die eine Annahme möglich, dass schon Jemand vor Cimabne der Schöpfer dieser neuen, entwicklnngsfähigen Richtung gewesen sei. Wer, ja wer denn vor Cimabue? Und gerade diese sich Jedem sofort anfdrängende Frage führt vielleicht auf die richtige Spnr: warnm denn nicht Cimabue selbst?

Andererseits: Uns ist kein antiker Stadtplan, ausser dem capitolinischen, der im 13. Jahrhundert noch unter dem Schutte des Forum Romanum begraben lag, überkommen. Ueberhaupt hört für uns jede Spur eines solchen mit der Zeit Karls des Grossen auf. Damit ist aber nicht gesagt, dass nicht Cimabue oder der gesuchte Vorgänger doch vielleicht in den glücklichen Besitz der Kenntniss eines solchen Planes gelangt sein könne und aus ihm die Anregung zum Bruche mit der mittelalterlichen Manier erhalten habe. Es ist hier der Ort, nur das Eine nachzuweisen, dass die kleine Ansicht der Stadt in dem Fresco von Assisi nicht auf dem Einfluss der Antike zu beruhen braucht, ja nicht beruhen kann. Sie bedarf keines anderen Musters als dessen, welches uns auch in den Acchaia und Judäa repräsentirenden Stadtansichten in den Bildern des Matthäus, Lucas und Johannes entgegentritt. Genau nach demselben naiven Schema bildet Cimabue auch sein Rom. Dahinein nun setzt er Monumente, deren Auswahl und Ausführung nicht auf ein antikes Vorbild zurückgehen kann; denn was die Auswahl anbelangt, so finden wir neben drei allerdings rein antiken Monumenten: dem Pantheon, der Engelsburg (welche übrigens den Turm Innocenz III. trägt) und der Meta Romuli vier christliche, von denen eines speciell dem 13. Jahrhundert angehört: die Torre delle Milizie, während S. Maria in Aracoeli, wie es sich mit den Wappen der Saveller ausgestattet darstellt, und die Peterskirche mit den Mosaiken an der Façade auch erst im 13. Jahrhundert in dieser Weise ausgeschmückt wurden. Dann aber zeigen alle diese Monumente eine so absolut auf eigensten Studien Cimabue's beruhende Realität und Treue bis ins kleinste Detail, dass auch was die Ausführung anbelangt, von einem Einflusse der Antike nicht die Rede sein kann.

Und nun zu dem Hauptargumente, das G. B. de Rossi bei Besprechung meines Fundes in einer der Sitzungen des archäologischen Institutes in Rom für die Antike und ihren Einfluss geltend machte. Es ist derselbe Grund, den de Rossi bereits in seinem öfter citirten Werke bei Gelegenheit der Miniatur des liber Guidonis geltend machte (p. 80): „In ihrer sinnbildlichen, einfachen Form wäre diese Ansicht wertvoll für meine Aufgabe, wenn ich aus ihrer Charakteristik die Orientation von Süd nach Nord sicher entnehmen könnte, mit dem Tiber unten, der in die Stadt eintritt. Dies ist der Typus der Orientation fast aller Ansichten des 14. und 15. Jahrhunderts, dies war

die Orientation der capitolinischen Forma Urbis und deshalb auch der des Vespasian und Agrippa Augustus. Aber ich kann nicht bestimmen, ob der Fluss ein- oder nicht vielmehr austritt. Daher entschlüpft meinen Händen ein so zarter Ring des 12. Jahrhunderts, welcher die Städteausichten der letzten Zeiten des Mittelalters mit denen der vorhergehenden Zeiten verbinden könnte; vielleicht mit der Forma Urbis der Kaiserzeit und der alten Feldmesser."

Was wir im liber Guidonis nicht bestimmen konnten, das gelang der Chronik des Matthäus Paris gegenüber, dessen Ansicht Roms unzweifelhaft von Westen nach Osten, mit Osten unten orientirt ist. Dasselbe hat de Rossi schon bei dem Plane des Chronicon Jordanis zugeben müssen. In diesen beiden Plänen finden wir somit durchaus keinen Einfluss der antiken Orientation. Und nun Cimabue. Indem de Rossi als Prämissen setzt: das Pantheon steht in der Mitte, der Turm Innocenz III. links, die Engelsburg rechts, kommt er zu dieser Schlussfolge: daher ist die Porta im Vordergrunde die Porta flaminia oder del popolo. Diese aber liegt gegen Norden, folglich ist die Ansicht mit Nord unten orientirt wie alle Stadtpläne der Antike und des 14. und 15. Jahrhunderts, und Cimabue steht somit unter ihrem Einflusse und folgt dieser alten Orientirung. — Dagegen nun ergibt die logische Folgerung aus dem Vergleiche aller vier in den, den Evangelisten gegenüber dargestellten Städten: dass Cimabue, wie für die anderen Städtebilder zunächst Mauern mit einem Stadtthore im Vordergrunde bildete. Die Mauern sind allerdings als die römischen erkennbar, dagegen hat die Porta durchaus kein Merkmal, das sie als das flaminische Thor kennzeichnete: sie ist eben einfach ein Stadtthor Roms, wie die Mauern nur römische Stadtmauern sind, und wie weiter die Basilica beim Eintreten links kein bestimmter Kirchenbau, sondern eben nur eine Basilica, der Typus der vorzugsweise für Rom charakteristischen Kirchenanlage, das Haus daneben endlich ein Haus ohne jede weitere Bedeutung ist. Dass die Constellation der Monumente im Innern den Schluss auf die Porta flaminia zulässt, ist leicht erklärlich, weil Cimabue, der, wie wir sehen werden, das Bild Roms vom Monte Mario aus gesehen in der Erinnerung trug, die vorhandenen Monumente auf Grund dieser Erinnerung zusammenstellte, wobei zufällig das stets in den Vordergrund gestellte Stadtthor ungefähr an die Stelle des flaminischen fiel.

Auf diesen Standpunkt komme ich dem Einwurf de Rossi's gegenüber bei Betrachtung der Pläne vor Cimabue und des Meisters eigener Stadtansicht in Assisi. Gehen wir nun über zu der Reihe von Stadtplänen aus der Zeit nach Cimabue.

Ludwig der Baier liess, nachdem er sich auf seinem italienischen Zuge in Mailand und Rom hatte krönen lassen, im Jahre 1328 eine Goldbulle schlagen, welche in Basrelief das Bild der Stadt Rom zeigt mit der Umschrift: „† Roma caput mundi regit orbis frena rotundi." [1]) Was dieses sofort von dem Bilde in Assisi unterscheidet, ist, dass der Bildner nicht ein paar hervorragende Denkmale Roms zu einem Ganzen vereinigen wollte, sondern dass er einen perspectivischen Plan Roms entwarf und darin die für die Topographie leitenden Monumente anbrachte. Ebenso fällt aber bei genauerem Zusehen ohne Weiteres ins Auge, dass die Ansicht Eines mit der des Cimabue gemeinsam hat: es waltet darin künstlerisches Zartgefühl für möglichste Deutlichkeit der einzelnen Denkmäler. Innerhalb des Ringes von Mauern, Türmen und Thoren sehen wir links im Hintergrunde eine Basilica. Obwohl der Bau ganz allgemein gehalten ist, genau wie derjenige im Vordergrunde der Ansicht von Assisi, kann der Lage nach nur die Lateransbasilica gemeint sein. Daneben sieht man das Colosseum ohne die fabelhafte Kuppelbildung, aber auch nicht genau der Wirklichkeit entsprechend: der Bildner begnügte sich, zwei Arkadenreihen übereinander anzubringen, und erreichte damit eine völlig klare Charakteristik. Rechts davon erscheint weiter der Constantinsbogen, [2]) der wie die Kirchenfaçaden nach vorn gewendet ist und über dem



Ansicht Roms auf der Bulle vom Jahre 1328. (Nach Müntz.)

[1]) Abg. nach Müntz zuerst in den Mémoires de la Soc. des Ant. de France 1862, p. 82, wo ich wieder nichts finde; Reumont, Gesch. der Stadt Rom, III, p. 477; De Rossi, a. a. O., p. III; Müntz, a. a. O., p. 5.

[2]) Wohl nicht der Titusbogen, wie de Rossi und Müntz wollen, denn dieser müsste fürs Erste schon weiter vorstehen.

ganz richtig die Spitze der Cestius-Pyramide sichtbar wird. Die Mitte des Ganzen nimmt der capitolinische Palast ein. Bis hierher hielt sich der Künstler streng an die locale Wirklichkeit. Die Monumente des Vordergrundes aber sind bedeutend vorgerückt, nur zu dem Zwecke, damit sie sich nicht mit denen des Mittel- und Hintergrundes durchschneiden. So steht das Pantheon und der Turm Innocenz III.[1]) fast an der Porta del popolo. Die Pantheonskuppel hat genau die Einzelheiten, welche Cimabue's Bild zeigt, dagegen ist der Turm mehr allgemein gehalten und nur erkenntlich an den drei aufeinander getürmten Teilen und dem quadratischen, zinnengekrönten Unterbau, die beiden oberen Teile sind rund geraten. Endlich ist die Trajanssäule zu weit nach links vorgerückt.[2]) Das ist das linke Ufer. Der Tiber ist ganz richtig durch die Stadt geführt, es ist die Tiberinsel sichtbar, ja sogar die mittelalterlichen Brücken: die heutigen Ponte rotto, Ponte quattro capi, Ponte S. Bartolommeo und Ponte S. Angelo sind angedeutet. Am rechten Ufer sieht man ein Gebäude an der Stelle von S. Maria in Trastevere, ein anderes für S. Peter, hinter dem der vaticanische Obelisk erscheint, im Vordergrunde deutlich charakterisirt Castell S. Angelo.

Die Orientirung dieses Bildchens ist deshalb von höchstem Interesse, weil sie die in der ganzen Folgezeit gültige ist: wir sehen unten im Vordergrunde die Partie der Stadtmauer zwischen der Porta del popolo links und dem Eintritt des Tiber in die Stadt rechts,[3]) somit haben wir unten Nordwest und der Plan ist von Südost nach Nordwest orientirt, eine Eigentümlichkeit, die sich leicht daraus erklärt, wenn wir den Zeichner des Prototyps dieser und all der folgenden in halber Vogelperspective gehaltenen Stadtansichten uns am Monte Mario sitzend denken. Mit Recht sagt nun de Rossi (p. 87): „Und weil es nicht denkbar ist, dass das kleine Bildchen der Bulle Ludwigs, welcher vom Papste mit dem Anathem belegt und vom Volke verstossen wurde, selbst das Modell all der folgenden Ansichten Roms war, welche fast zwei Jahrhunderte hindurch in den Handschriften gemalt wurden, so wird dieses Bild vielmehr genommen sein

[1]) Gegen den sich de Rossi einzig sträubt, weil er zu weit vorsteht.

[2]) Der Turm kann wegen der Lage der Säule im besten Falle nur der der Conti sein, die Säule aber nur die des Trajan.

[3]) Im 14. Jahrhundert abgebrochen.

von dem bereits anerkannten und traditionellen Typus." Ich möchte noch hinzufügen, dass auch das Herausgreifen des Bildchens über das Rund des inneren Feldes darauf hinzuweisen scheint, dass der Plan nicht direct dafür componirt worden sei.

Welches nun ist der anerkannte und traditionelle Typus oder besser, wo haben wir seinen Ursprung zu suchen? Darin gehen nun unsere Meinungen sehr auseinander. De Rossi meint nämlich noch heute die Tradition der Antike. Darauf weist ihm, dass die Basiliken keine Glockentürme und nicht den architektonischen Typus des Mittelalters haben, sondern die der antiken Basreliefs scheinen, dass weiter der Turm bei der Porta flaminia einem antiken Grabdenkmal ähnelt und keinem mittelalterlichen Turm. Ich nun halte, wie bereits angedeutet, niemand Anderen als Cimabue für den Schöpfer des gesuchten Prototyps. Das scheint mir mehr als eine leichtsinnig hingeworfene Conjectur. Zwei Gründe sind es vor Allem, die mich bestimmen.

Denn was für ein Original setzt fürs Erste die Bulle Ludwigs voraus? Jedenfalls eine Ansicht, die, aus halber Vogelperspective gesehen, all die ansehnlichen Gebäude Roms aus dem Häusermeere herausgehoben und topographisch richtig neben einander geordnet hat, wobei dem Beschauer der Monte Mario als Standpunkt diente. Fanden wir etwas Derartiges vor Cimabue, von dem Plane im Matthäus Paris ganz abgesehen, ebenso von den Plumpheiten des Planes im Chronicon Jordanis, auf deren Grund eine Weiterentwicklung auf Cimabue absolut unmöglich ist? Auch das Princip des letzteren Planes wird weder in der vorliegenden Goldbulle, noch in den damit übereinstimmenden Ansichten des 14. und 15. Jahrhunderts befolgt. Dort ist die Stadt in ihrer Bodenformation: die Hügel, der Tiber und in ihren Strassenzügen aus der reinen Vogelperspective entworfen, die Hügel und Bauten dann in Vorderansicht umgelegt, überdies ohne alle Rücksicht auf ihre wirkliche Form. Das ist, wie gesagt, der Versuch eines Stümpers. Die Stadtansicht der Goldbulle aber verlangt zum ersten Urheber einen Künstler, der ganz davon absah, einen wirklichen Plan zu liefern und von einem passenden Punkte aus die Aufnahme dessen machte, was sich seinen Blicken darbot: aber er sah in dem Häusermeere nur das, was sein künstlerisch geschultes Auge fesselte, nur monumentale Bauten. Und diese hob er aus dem Schmutze ihrer nächsten Umgebung heraus, versammelte sie ohne Angabe von

Plätzen und Strassen zu einem Gesamtbilde, in dem er jedem Monumente den seiner Lage ungefähr entsprechenden Platz anwies. Einen Künstler also müssen wir als Urheber suchen. Die Tradition brachte, wie wir sahen und noch sehen werden, nur Zerrbilder hervor, weil ihre Anhänger von vornherein unfreiwillig waren. Und wo könnten wir diesen Künstler, nachdem wir das Bildchen in Assisi kennen gelernt haben, überhaupt noch anders suchen als in der Gestalt des Cimabue? Sollte ein Mann, der gelegentlich einmal ein solches Bildchen zu zeichnen wusste, nicht sehr wohl auch im Stande gewesen sein, eine wirklich local entsprechende Ansicht von der Art, wie wir sie oben als Forderung für das Prototyp aufgestellt haben, zu liefern? Mich bedünkt, wir können uns im Gegenteil wohl kein treffenderes Probestückchen der Meisterschaft denken als dieses unscheinbare Bild in Assisi.

Die künstlerische Gesamtauffassung ist ein Grund, der für Cimabue spricht. Ein anderer ist die Treue, mit der die Monumente copirt sind. Der Bildner der Stadtansicht auf der Goldbulle Ludwigs copirt ein bereits anerkanntes Schema. Er hat in einem kleinen Raume ganz Rom zu vereinigen. De Rossi selbst sagt uns, dass er dabei wahrscheinlich nicht selbständig verfuhr, sondern bestimmten Vorschriften folgen musste. Indem nämlich de Rossi findet, dass der capitolinische Palast in keiner anderen Ansicht so in die Augen falle wie hier, glaubt er, dass dafür kein künstlerischer, sondern ein politischer und historischer Grund zu suchen sei. „Ludwig der Baier nahm die kaiserliche Krone mit unerhörtem Beispiel aus den Händen der Sindaci des römischen Volkes; sein Siegel und die Umschrift: „Roma caput mundi regit orbis frena rotundi" spielen auf sein eigenes politisches Programm und das seines Rates Marsilio Ficino an. Und dieser vielleicht leitete den bildenden Künstler und riet ihm, das Colosseum in seiner wahren Ansicht, nicht in der fabelhaften zu geben." Acceptiren wir Marsilio Ficino. Er kann dem Copisten die Vorschrift gemacht haben: das Capitol dominirend in die Mitte, diese und diese Denkmäler rings herum. Aber nicht Marsilio Ficino hat ihm auch geraten, den Monumenten ihre der Wirklichkeit entsprechende Gestalt zu geben: als Bahnbrecher hiefür haben wir bereits Cimabue erkannt. Vielmehr wird der Copist, nachdem er den Auftrag und die Vorschrift erhalten hatte, vor Cimabue's Gesammtansicht Roms getreten

sein, wird den Gang der Stadtmauer, den Lauf des Tiber und das Capitol genau copirt und dann so gut, als es der winzige Raum zuliess, die anderen Monumente verteilt haben, aber immer mit Rücksicht darauf, das Capitol möglichst deutlich hervortreten zu lassen. Deshalb rückte er die Rotonda, den Turm des Innocenz und die Trajanssäule so weit vor. Es versteht sich fast von selbst, dass er nur die Grundformen der Monumente wiedergab; ebenso erklärlich ist, dass er, mit den Monumenten selbst nicht intimer vertraut, bisweilen gerade das Charakteristische vergass: daher kommt es, dass die Kirchen nicht einzeln gekennzeichnet sind, keine Glockentürme haben und dass die oberen beiden Aufsätze des Turmes Innocenz III. rund gebildet sind.

Somit fallen beide Einwände: der gegen die Orientirung und der gegen die antike Form der Gebäude weg, und ich kann mir keinen weiteren Einwurf gegen die Urheberschaft Cimabue's denken. Sollte aber Jemand meinen: ja das wäre ja Alles recht schön, aber zwischen einem Plane des Cimabue und 1328 sei auch Giotto in Rom gewesen und man müsste eigentlich von ihm, als dem grösseren Schüler des grossen Meisters, Aehnliches erwarten können: so werfe man nur einen Streifblick auf Giotto's Architekturen in seinen Bildern, und man wird zugestehen, dass Giotto niemals den Eindruck der Grösse antiker Bauwerke empfunden, geschweige denn in sich aufgenommen hat, dass er vielmehr diesen Denkmalen gegenüber gleichgültig in Rom herumgelaufen sein muss. Und dann lasse man den Blick über die Schöpfungen Cimabue's in Assisi gleiten, besonders über die Gemälde aus dem Leben der Apostelfürsten. Dass man doch Cimabue darin ganz übersehen hat! Diese ungemein würdigen, gehaltvollen Architekturen des Hintergrundes sprechen so gewaltig zu uns, dass Giotto's gotische Cosmatenspielereien dagegen geradezu nichtssagend erscheinen.

Die Stadtansicht des Cimabue ist nicht nur von dem Bildner der Bulle Ludwigs des Baiern copirt worden. Sie diente vielmehr zwei Jahrhunderte lang als Vorbild, d. i. bis auf die Zeit, wo Benozzo Gozzoli, Leon Battista Alberti oder Mantegna ein neues Prototyp schufen. Ich will mich in Nachfolgendem kurz fassen.

Die zeitlich folgende uns bekannte Stadtansicht ist die im Dittamondo des Fazio degli Uberti. Sie findet sich in einem 1447 ge-

schriebenen Exemplar [1]), ist aber wahrscheinlich nach einer Zeichnung aus der Zeit Fazio's selbst (1350—1367 ca.) [2]) copirt. Wir haben hier die Orientirung wie bei Cimabue, vom Monte Mario aus: links Porta del popolo, rechts den Eintritt des Tiber in die Stadt; ferner die Aufnahme in halber Vogelperspective, endlich eine Auswahl der bedeutendsten Monumente topographisch richtig vereinigt, ohne Angabe der Strassen. Wenn aber der Bildner der Bulle durch Vorschriften von oben her geleitet wurde, so will dieser Miniator Rom in seiner Ansicht wieder so darstellen, wie es im Dittamondo geschildert wird; deshalb setzt er in die Stadt selbst die im Witwenkleide trauernde, alte Roma, während man ausserhalb der Mauern Solino sieht, der dem Dichter Fazio die Ansicht der Stadt demonstrirt; deshalb hat auch das Colosseum wieder die fabelhafte Kuppel. Im Uebrigen aber sind die einzelnen Monumente, wie es die Grösse des Blattes erwarten lässt, genauer copirt als in der Münze.

Neuerdings sind ferner zwei Stadtansichten entdeckt worden, die von unserem Gesichtspunkte aus die grösste Beachtung verdienen. Zunächst publicirte E. Stevenson [3]) eine solche von der Hand des Taddeo Bartoli, 1413—1414 in der Vorhalle der Mariencapelle im Palazzo communale zu Siena zwischen den bekannten Personificationen der antiken Götter und Geistesheroen ausgeführt. Stevenson kommt zu dem Schlusse, dass, da Taddeo Bartoli nie in Rom gewesen sei, er nicht nach eigenen Studien, sondern nach einem Muster gearbeitet haben müsse. Auch entspreche der Plan in Einzelheiten vollständig dem 14. Jahrhundert. Dieser und der Plan des Fazio degli Uberti seien Zwillinge, die aus demselben gemeinschaftlichen Originale hervorgegangen seien. So auch die Bulle vom Jahre 1328. — Später veröffentlichte Eugène Müntz eine am Ende des 14., höchstens im Anfange des 15. Jahrhunderts entstandene Miniatur des berühmten livre d'heures des duc de Berry, [4]) die mit dem Bilde des Taddeo Bartoli

[1]) Paris, Bibl. nat. fonds ital., Nr. 81, fol. 18. — Abg. bei de Rossi, Atlas, Tav. II, 1 (rechts). Vergl. Text p. 88 und 142 ff.

[2]) Vergl. R. Renier, Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti, Firenze 1883 in der Raccolta di opere inedite o rare, Bd. V, p. CXCVI.

[3]) Im Bulletino della com. arch. com. di Roma, Bd. IX (1881), Tav. III, IV und Text p. 74 ff.

[4]) Fol. 140. Abg. in der Gaz. arch., Bd. X (1885), pl. 23, vergl. Text p. 169 ff.; Les ant. de la ville de Rome als Titelblatt, vergl. Text p. 7 und bei C. L. Visconti im Bulletino della com. arch. von 1885, Tav. XVI, Text p. 77 ff.

bis auf einige Einzelheiten so genau übereinstimmt, dass Müntz zu dem Schlusse kommt: „Beide Stadtansichten, und in dieser Hinsicht ist ein Zweifel unmöglich, entspringen einem gemeinsamen Originale, welches mehr oder weniger im Detail modificirt wurde, je nach dem Geschmacke und den Bedingungen des Malers und des Miniators."

Diese beiden Stadtansichten aber entsprechen so absolut allen Anforderungen, die wir für das Prototyp der Bulle von 1328 einerseits und für eine derartige Schöpfung des Cimabue andererseits gestellt haben, dass ein Zweifel nicht möglich ist darüber: dass wir in dem Gemälde des Taddeo Bartoli und, obwohl in Einzelnheiten etwas variirt, in der Miniatur jenes livre d'heures directe Copien nach der Stadtansicht des Cimabue haben, und zwar nicht wie in der Bulle von 1328 und der Miniatur des Dittamondo mit Auswahl einzelner Monumente aus dem vorliegenden Originale unter irgend einer Beeinflussung copirt, sondern die Ansicht des Cimabue samt und sonders. Dabei gilt natürlich wieder, was ich schon bei Gelegenheit der Bulle von 1328 gesagt habe, dass die Monumente in ihren Detailformen bisweilen nicht getroffen sind, was umsomehr diesen beiden Ansichten gegenüber zu erwarten steht, deren Urheber wahrscheinlich Rom nie zuvor gesehen hatten, somit gewiss beim Copiren von Cimabue's Stadtplan Manches missverstanden.

Ich gebe hier Nachbildungen der Copie des Gemäldes von Taddeo Bartoli in Siena sowohl, wie desjenigen im livre d'heures zu Chantilly. In der nachfolgenden kurzen Beschreibung gehe ich stets von dem Plane in Siena aus und beschränke mich in der Deutung der einzelnen Bauwerke lediglich auf das, was Stevenson bereits gebracht hat und was ich durch Heranziehung einiger Handbücher weiter nachweisen kann. Ein Studium aber habe ich daraus nicht gemacht.

Die Mauern, welche das Rom Cimabue's umziehen, stehen heute noch, es sind die alten aus Aurelians Zeit und für das vaticanische Gebiet jene, welche Leo IV. am 27. Juni 852 feierlich einsegnete. Sie beginnen am Castell S. Angelo, neben dem gleich die Porta Castelli erscheint, im Mittelalter ein Hauptthor Roms, in das die Strassen vom Monte Mario mündeten. Im weiteren Verlaufe der Mauer, die sich um den Vatican zieht, zeigt sich weder hier noch in dem livre d'heures die Spur eines Thores, was für die Datirung von Wichtigkeit ist, denn dort, gegen die heutige Porta Angelica zu, brach Nicolaus III. (1277—



Cimabue's perspectivischer Plan der Stadt Rom
in einer Copie des livre d'heures du Duc de Berry zu Chantilly.

(Nach Müntz, »Les ant. de la ville de Rome«)

1279) ein neues Thor, die Porta viridaria[1]) oder, wie sie später heisst, Porta S. Pietro. Da sie hier fehlt, muss die Aufnahme vor dieser Zeit entstanden sein. In unserem Plane öffnet sich ein Thor erst wieder in der Nähe des kleinen vaticanischen Hügels, wahrscheinlich die Porta Pertusa, deren Anlagezeit unbestimmt ist. Von ihr an verläuft die Mauer ohne Türme hinter dem Hügel. Von der Porta Saxonum oder S. Spirito keine Spur. Die Mauern von Trastevere setzen getrennt am Tiber ein und ziehen sich im Halbkreise herum mit drei Thoren, zunächst die in späteren Plänen Porta septignana genannte, dann die Porta S. Pancrazio, zuletzt die Porta Portese. Jenseits des Tiber, zunächst bei der Cestius-Pyramide die Porta S. Paolo, dann Porta Appia oder S. Sebastiano, die heute geschlossene Porta Latina, Porta Metronia, endlich vor dem Amphitheater Porta S. Giovanni. Der Plan des livre d'heures, obwohl er den Gang der Mauer selbst deutlicher zeigt, kommt mit den Thoren ganz in Verwirrung. — Jenseits S. Croce folgt dann Porta Labicana oder maggiore, Porta Tiburtina oder S. Lorenzo, Porta Numentana oder Pia, zwischen welchen zwei crenellirte Rundtürme sichtbar werden, dann Porta Salaria, Porta Collatina oder Pinciana, endlich im Vordergrunde Porta Flaminia oder del popolo, von wo die Mauer heute direct an den Tiber geht. In unserem Plane, wie in der Bulle von 1328 und im livre d'heures, die alle drei auf Cimabue's Prototyp zurückgehen, zieht sich die Mauer den Tiber entlang bis zur Engelsbrücke. Erst in den revidirten Plänen der Geographie des Ptolomäus (siehe unten) fällt dieses Stück weg.

Die Mirabilien verzeichnen an diesen Mauern 361 turres, 6900 propugnacula und 49 castella.[2]) Ueber die Art, wie sie und die Thore sich einst repräsentirten, haben wir uns in dem Detailbilde in Assisi eine klare Vorstellung machen können. Der Tiber tritt im Süden ein und wird ziemlich gerade, ohne viel Rücksicht auf seine Windungen durch die Stadt geführt, doch bildet er die Isola und nimmt vor der Teilung den Bach Marrana auf, der von Porta Metronia herkommt. An derselben Stelle überbrückt ihn auch der Pons senatorum oder S. Mariae, d. i. der Ponte rotto, von dem heute nur noch ein malerischer Rest steht. Dann folgen die beiden Inselbrücken, der Pons Fabricius oder

[1]) De Rossi, Piante, p. 83.
[2]) Jordan, Top. II, p. 157.

Judeorum, heute Quattro Capi und nach Trastevere hinüber Pons Gratianus oder S. Bartolommeo. Der von Sixtus IV. 1473—1475 erbaute Ponte Sisto fehlt natürlich. Darauf der mit hohen Türmen besetzte Pons Adrianus, die Engelsbrücke, von deren drei grossen Bogen auch der Plan des livre d'heures nur zwei bringt. Der durch Kähne belebte Tiber setzt sich dann noch im Vordergrunde fort; der Pons Milvius mit einem grossen Mittel- und zwei niedrigen Seitentürmen überschreitet ihn auf zahlreichen Bogen.[1]) Unerklärlich ist ein grober Schnitzer in dem Plane des livre d'heures. Der Tiber wird in seiner Fortsetzung auch vom Pons Salarius überschritten, obwohl dieser in Wirklichkeit über den Nebenfluss Anio führt. In unserem Bilde ist noch die Spitze des Brückenturmes sichtbar, die Brücke war also jedenfalls vorhanden, wie auch die spätere Copie im Cod. Vat. 4802 (De Rossi II, 2) bestätigt. Der Fehler aber wird wohl schwerlich Cimabue zur Last fallen. — In dem Plane von Chantilly steht neben dem Ponte Molle noch eine Art Grabmal.[2])

Beginnen wir nun den Giro durch die Stadt. Die Bodenerhebungen scheinen ausser beim Capitol und dem vaticanischen Hügel nicht angedeutet. Der Senatspalast, palatium in capitolio, nimmt das Centrum ein: ein längliches Gebäude, von zwei Türmen flankirt, mit einer Freitreppe. Links davon die Kirche S. Maria in Aracoeli, die wir in Assisi näher kennen lernten. Die Treppe davor fehlt, ein Beweis, dass der Plan vor 1348 geschaffen ist, da die Anlage in diesem Jahre vorgenommen wurde.[3]) Gegenüber auf dem tarpäischen Felsen, der auch im Mittelalter als Richtstätte diente, steht ein Galgen.

Wenden wir uns nun vom Capitol aus zunächst dem Colosseum zu, so stossen wir dazwischen auf einen Bau mit drei kolossalen Wölbungen, unverkennbar die Constantinsbasilica, an die sich deutlich der Bogen des Titus lehnt, der übrigens an der richtigen Stelle steht. — Das Colosseum steigt in drei Etagen auf, die vierte durch Pilaster gegliederte ist zu einem breiten Gesimse geworden, wohl ein Missverstehen des Copisten. Ich möchte aufmerksam machen auf den scharfen Uebergang von der unteren concaven zur oberen con-

[1]) Vergl. Müntz, Ant., p. 8. Die Brücke wird doch in Siena nicht vollständig gesehen!

[2]) Vergl. darüber Bull. della com. arch. com. 1885, p. 79, Anm. 1.

[3]) Siehe die Inschrift der Façade bei Casimiro, l. c., p. 26.

vexen Rundung, genau so findet sie sich auch in den beiden Plänen der Geographie des Ptolomäus. Der Miniator des livre d'heures hat den Bau ganz phantastisch umgestaltet. Da sieht man zuerst hohe Arkadenstellungen, darüber ein Gesims. Und aus diesem Unterbau wachsen drei sich gleichmässig verjüngende, niedrige Cylinder heraus: ein romantisches Seitenstück zu der fabelhaften Kuppel in dem Plane des Chronicon Jordanis und im Dittamondo, von welcher die späteren Mirabilien erzählen, dass darin Donner, Blitz und Regen gemacht würden und in der Mitte ein Phoebus stände, der mit den Füssen die Erde, mit dem Haupte aber den Himmel berühre. — An das Colosseum schliesst sich links die Aqua Claudia, die Wasserleitung, von der heute noch zerstreute Reste am Coelius und in der Villa Volkonsky stehen. — An ihrem Kreuzungspunkte vor Porta maggiore sieht man S. Croce in Gerusalemme, eine der Hauptbasiliken Roms. Sie ist 1743 von Benedict XIV. vollständig barock umgestaltet worden, nur der alte Glockenturm hebt sich über die moderne, geschmacklose Masse. Zu Cimabue's Zeit war sie eine mächtige dreischiffige Basilica, umschlossen von einer zinnengekrönten Mauer. Der Miniator von Chantilly bildet die Façade wie eine runde Apsis. — Daneben an der Mauer steht das kleine Amphitheatrum Castrense, von dem man heute noch zierliche Backsteinreste ausserhalb der Mauer sieht. In der Miniatur ist es wie das Colosseum umgestaltet. — Schreiten wir nun wieder auf das letztere zurück, so stossen wir zunächst auf die lateranensische Basilica, leicht erkennbar an der riesigen Façade des rechten Querschiffes. Rechts neben dem Hauptschiff steht der Campanile, den man gewöhnlich in Giotto's „Traum Innocenz III." in der Oberkirche zu Assisi[1]) und dem ähnlichen Tafelbilde im Louvre[2]) nachgebildet glaubt. Nun hat aber der Turm durchaus die Form desjenigen, den wir in Cimabue's Bild am S. Peter kennen gelernt haben, es fehlen nur die Ecktürmchen. Die beiden Glockentürme müssten daher vollständig gleich gewesen sein, oder, was wahrscheinlicher ist: Giotto war wohl schwerlich, als er jene Bilder malte, schon in Rom gewesen. Wie die Façade der „Lateranensischen Basilica", die der Papst Innocenz III. im Traume von Franciscus gestützt sieht, eine Erfindung des jugend-

[1]) Phot. von Carloforti in Assisi Nr. 94; abg. bei Thode, a. a. O., p. 127.
[2]) Beide abg. bei Rohault de Fleury, Le Latran au moyen-âge, pl. IX.

lichen Künstlers ist, so wird er sich wohl den prächtigen Campanile aus dem Skizzenbuche seines Meisters oder eben aus dessen Stadtansicht geholt haben, ohne zu ahnen, dass man ihn später als competent heranziehen könnte. Der Miniator des Herzogs von Berry hat jedenfalls niemals etwas von der Residenz der Päpste und der omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput gehört, oder er muss S. Croce dafür gehalten haben, denn gegen dieses ist S. Giovanni nur ein winziges Dorfkirchlein. — Aehnlich zusammengeschrumpft ist das danebenstehende Baptisterium. Auch Taddeo begeht einen Fehler, indem er es als Rotunde bildet. Tatsächlich ist es achteckig und Cimabue mit seiner Vorliebe für diese Grundform wird es gewiss genau studirt und wiedergegeben haben; der Glockenturm rechts ist zerstört. — Da vor auf dem lateranensischen Platze, ungefähr da, wo heute der kolossale Obelisk aus Heliopolis steht, gewahrt man eine Reiterstatue, die des Marc Aurel. Sie wurde 1187 vom Forum auf diesen Platz gebracht, der Plan muss also nach dieser Zeit entstanden sein. 1538 wurde die Statue aufs Capitol versetzt, wo man sie heute noch sieht. Der kurze Zeit vor Cimabue entstandene Plan des Chronicon Jordanis spielt noch auf die Fabel der Mirabilia von dem hier verewigten Riesen an, der den Rom umlagernden König gefangen nahm, und bildet die manus et caput des Sonnenkolosses, welche nach den Graphia daneben gelegen haben sollen. — An das Baptisterium stösst rechts eine Basilica, Stevenson meint, es sei Quattro Coronati, was sich nicht nachprüfen lässt, doch wahrscheinlich ist, wenn man sich aus den noch vorhandenen Spuren die Grösse der von Paschal II. erneuten vergegenwärtigt.

Taddeo Bartoli hat in dem Teile, welchen wir mit diesem Baue betreten, nicht exact copirt, die localen Beziehungen sind ganz verschoben. Etwas genauer ist darin der Miniator. Vor der Basilica sehen wir ein Monument angedeutet durch zwei concentrische Kreise, in Chantilly ist es von einem niedrigen Rande umschlossen. Stevenson meint, es könnte die Andeutung von S. Stefano sein, das der Zeichner unvollendet liess. In der That ist es nicht recht glaublich, dass Cimabue, der, wie wir sahen, ein besonderes Interesse für Centralbauten hatte, gerade diese grossartige Schöpfung der altchristlichen Kunst übergangen hätte. Er wird sie wohl angedeutet haben. Die Quellen des hohen Mittelalters schweigen über sie; vom 6. bis 8. Jahrhundert war ihre

Glanzperiode, aber Nicolaus V., der den Bau, um ihn zu erhalten, verkleinerte, sagt ausdrücklich, sie sei lange vor ihm verfallen gewesen, vielleicht also, schliesst Bunsen, schon vor der Verlegung des Sitzes nach Avignon. Cimabue hätte dann eine Ruine vor sich gehabt und gezeichnet, die Copisten aber, das Original nicht kennend, missverstanden ihn. — Taddeo setzt neben das Colosseum eine Halle mit zwei Bogen: jedenfalls der entstellte Triumphbogen des Constantin, dem der Miniator einen französischen Turm aufgesetzt hat. — Dieser Copist bildet dann den Palatinischen Hügel in seiner richtigen Lage, Taddeo aber schob ihn zu weit nach Süden. Auf demselben erhebt sich das Palatium majus, die mit einer Mauer umzogenen Trümmer der alten Kaiserpaläste. Sie sind noch bei Taddeo mit erstaunlicher Genauigkeit wiedergegeben. Stevenson erkennt die Bauten des Septimius Severus im Hintergrunde, daneben in dem Bogen rechts das palatinische Stadium, gegen Nordwesten zu die Substructionen des Hügels, von deren Kolossalität man sich heute noch in den Gewölben von S. Anastasia staunend einen Begriff machen kann. Der Miniator des Herzogs von Berry entwickelt diesem Gebäudecomplex gegenüber seine ganze fabelhafte Phantasie: Mauern, Türme, ein turmhoher Bau mit riesigen Strebebogen und Fialen und auf dem Ganzen als Krone eine Kuppel. Und das soll jemals ein Italiener gemacht haben? [1] — Am Fusse des Palatin steht ein Bogen, wohl der des Janus, obwohl er in der Copie des Taddeo wie eine Scheune, in Chantilly wie ein Haus mit flachem Dach aussieht. — In der Rundung, wo die Marrana in den Tiber mündet, sehen wir das Amphitheater des Marcellus, höchst interessant wegen der oben darauf erscheinenden Bauten der Pierleoni und Savelli, die es zur Festung umgestaltet hatten. Wenn man sich der Miniatur von Chantilly gegenüber des Princips erinnert, die Etagen der Theater terassenförmig ineinander zu stülpen und überdies von einem burgartigen Thore absieht, wird man wohl noch das Marcellustheater erkennen. Unterhalb des Capitols gegen den Tiber zu steht ein Haus mit einem Turme, vielleicht die sogenannte Casa di Rienzi, respective der Turm des Nicolaus. — Eingeschlossen von den besprochenen Bauten, ungefähr in der Gegend des Foro Romano, sehen wir schliesslich noch ein längliches Gebäude mit überhöhtem Mittelschiff, davor

[1]) Vergl. Müntz in der Gazette archéologique a. a. O.

einen antiken Rundtempel und hinter demselben aufragend einen Campanile. Eine sichere Deutung dafür habe ich ebensowenig wie Stevenson. S. Maria in Cosmedin mit dem davorstehenden Rundtempel müsste doch hinter dem Janusbogen und dem Marcellustheater liegen. Es bleibt eben nur das Forum. S. Cosma e Damiano mit dem davorstehenden Templum Urbis Romae könnte gemeint sein, nur ist das Dach des Tempels weder überhöht, noch war er je ein Peripteros. Ich hatte Gelegenheit, die mit Zugrundelegung des Florentiner Reliefs[1]) versuchte Restauration des Templum Vestae von Prof. Auer zu sehen. Mir kam dabei der Gedanke, ob wir nicht in dem zweifelhaften Gebäude unseres Planes eben den Vestatempel vor uns haben könnten. Zwar ist uns keine Nachricht erhalten, die bewiese, dass derselbe im 13. Jahrhundert noch stand. Doch waren seine Reste zur Zeit des Fra Giocondo 1497 und Pighio 1549[2]) noch umfangreicher als heute. Gehen wir vom Titusbogen aus, dann haben wir richtig am Terrain der Wohnräume der Vestalinnen eine mittelalterliche Kirche oder dergleichen und genau an der notwendigen Stelle den Tempel. Dieser stimmt mit dem Florentiner Relief insofern überein, als er Säulenstellungen ringsherum und ein überhöhtes Dach hat. Dass die Intercolumnien überwölbt, statt durch geraden Architrav geschlossen sind, fällt nicht sehr ins Gewicht, da z. B. der gleiche Fehler auch bei dem Tempel an Piazza Pietra begangen ist. — Ich mache noch aufmerksam auf den viereckigen Gegenstand, der mitten am Forum ungefähr an der Stelle liegt, wo das puteal gesucht werden müsste.

Wir wenden uns dem Stadtviertel zwischen dem Flüsschen Marrana und der Stadtmauer zu und stehen zunächst vor dem Aventin, einem Conglomerat einzelner Häuser und Kirchen, umschlossen von einer crenellirten Mauer, die nach Norden ein Thor zeigt. Hier sassen die Saveller und in ihrem Schutze die Dominicaner. Papst Honorius IV. Savello baute sich da eine Residenz und umschloss das ganze Gebiet mit einem Mauerkranze, ihm so den Charakter gebend, den unser Bild zeigt. Somit muss dasselbe erst nach Honorius IV. Thronbesteigung (1285) entstanden sein. Links daneben erheben sich andere, ebenfalls von Mauern umschlossene Gebäude, vielleicht S. Prisca, welches zur

[1]) Uffizien Nr. 325, abg. Notizie degli scavi, 1883, Tav. XIX b.

[2]) Vergl. Lanciani in den Notizie degli scavi, 1883, p. 231.

Zeit Honorius III. als S. Prisca et Aquila unter den 20 Abteien Roms aufgeführt wird, jetzt vollständig moderuisirt. — Danu eine Kirche mit Anbanten: S. Saba mit dem altberühmten Basilianerkloster, welches 1144 an die Cluniacenser überging. — Hinter diesen drei Baugruppeu der Monte Testaccio und daneben die Cestius-Pyramide, welche der Miniator richtiger copirt als Taddeo, indem er sie niedriger, breiter und in Quaderlagen aufgeführt darstellt. — Dann ausserhalb der Manern die alte Paulsbasilica mit dem 1348 teilweise, heute ganz zerstörten Glockenturm und um die Ecke der Stadtmauer herum fuori di porta S. Sebastiano diese Kirche selbst, heute ganz modernisirt. — Kehren wir von dort durch eines der beiden nächsten Thore zurück, so haben wir gleich links die bei Taddeo sehr bescheiden aussehenden, titanenhaften Trümmer der Caracalla-Thermen, die in Chantilly zu einer Art Pagode mit birnförmiger Kuppel geworden sind. — Und weiter nach dem Aventin zu die Kirche S. Balbina, deren Campanile der Miniator wie öfter in der Art französischer Donjous gebildet hat.

Auf der Tiberinsel sehen wir Otto III. Gründung: S. Bartolommeo, deren Campanile verstellt uud gegenüber das kleine Kirchlein S. Giovanni, welches inzwischeu iu einem Spital aufgegaugen ist. — Drüben in Trastevere fesselu drei riesige Kircheubauten, alle richtig mit dem Campanile zur Rechten des Hauptschiffes. Zunächst links S. Cäcilia mit dem Vorhofe, der uns, obzwar modernisirt, heute noch die ursprüngliche Stimmung des Ganzen ahuen lässt. — Daneben, zurückstehend bei Taddeo, dagegen richtiger, aber wohl mehr nach rechts und nach vorn gerückt beim Miniator sehen wir eine zweite Kirche. Stevenson meint, es wäre S. Francesco a Ripa, 1231 von den Benedictinern an die Franciscaner übergegangen, wie 1250 Aracoeli. Aber abgesehen davon, dass wir von dieser Kirche im Uebrigen sehr wenig wissen, spricht auch das Aeussere und der Campanile bei Taddeo, iu Chantilly aber die Lage dafür, hierin vielmehr die 1128 neu erbaute Kirche S. Grisogono, von altehrwürdiger Gründung zu sehen. Der Miniator macht sie zur Doppelkirche mit einem Donjon, die Façadengiebel mit wuchtigen Krabben geschmückt. Wir werden im letzten Abschnitte sehen, dass Cimabue, als er den perspectivischen Stadtplan schuf, noch nicht Veranlassung hatte, auf die Franciscanerkirchen besondere Rücksicht zu nehmen, wie es in der später entstandenen kleinen Stadtansicht der Fall ist. — Gotische Ornamente bringt der Miniator auch an der

dritten Kirche, der imposanten S. Maria in Trastevere an, die in der Gestalt, wie sie Cimabue sah, von Innocenz III. geweiht worden war.

In der Leostadt finden wir uns wohl ohne Weiteres zurecht. Das Castell S. Angelo kennen wir aus Cimabue's Detailbild her und können daran am besten sehen, bis zu welchem Grade die beiden Copisten verlässlich sind. Stevenson sieht bei Taddeo auf dem Turme den Engel. Specialforscher werden uns zu sagen haben, ob der Schatten da oben wirklich dafür zu halten sei. — Rechts daneben steht die Meta Romuli aus Quadern ohne Marmorbekleidung. Doch hat sie bei Taddeo und in Chantilly einen laternenartigen Abschluss bekommen, eine seltsame Eigentümlichkeit, von der wir weder in Cimabue's Specialansicht, noch in irgend einer der späteren Copien seines Stadtplanes eine Spur finden. — Dann folgt die Façade des Atriums der Peterskirche, auf die der Miniator drei gotische Wimperge gesetzt hat. Rechts daneben bei Taddeo sehr gut charakterisirt der prächtige Campanile, den wir oben näher kennen gelernt haben. Dahinter die Peterskirche selbst, mit der Porticus und den auch literarisch bezeugten sechs Fenstern in zwei Reihen, je drei und drei übereinander an der Façade, welche, sich nach oben ausbauchend, das Giebeldach trägt. Dahinter wird die Spitze des vaticanischen Obelisken, der Agulia, in der nach mittelalterlicher Sage die Asche Cäsars ruhen sollte, sichtbar. Sixtus V. liess ihn bekanntlich 1586 auf dem Petersplatze aufstellen. Die rechts an die Peterskirche stossenden Bauten sind von Interesse, weil sie vielleicht schon mit zu den Neubauten Nicolaus III. gehören. — Den kleinen vaticanischen Hügel haben wir bereits oben erwähnt, es bleibt uns nur noch übrig zu sagen, dass wir links am Tiberufer die Baulichkeiten vor uns haben, welche das von Innocenz III., ca. 1204, gestiftete Hospital von S. Spirito ausmachen: ein Beweis, dass unser Prototyp nach dieser Zeit entstanden sein muss.

Wir gehen nun wieder nach dem Capitol zurück. Steigen wir von demselben nach Norden herab, so gelangen wir an einer Säule vorüber an drei Türme, die jeder ein Haus neben sich haben. Von ihnen aus führt bei Taddeo auf die Engelsburg zu eine Strasse, an der links noch zwei andere solche Bauten liegen: wahrscheinlich die Paläste einzelner Geschlechter mit dem in jener Zeit unentbehrlichen Turme. Nach Gregorovius soll es deren ca. 300 gegeben haben. Rechts von der Strasse steht unterhalb des Capitols ein ähnliches Gebäude,

ebenfalls mit Turm, dann aber folgt nach Norden ein Gebäudecomplex, der seine Spitze, die ein Turm befestigt, gegen uns richtet. Die Form ist dieselbe wie bei dem an dieser Stelle in dem Plane des Dittamondo erscheinenden Campo di fiore, der im Theater des Pompeius aufgeschlagenen Festung der Orsini, deren Platz heute ein friedlicher Gemüsemarkt einnimmt. — Das Gebäude davor mit der Freitreppe weiss ich nicht zu bestimmen. Dagegen ist die rechts von der Engelsbrücke, in dem livre d'heures aber direct vor derselben erscheinende, von einer Mauer umschlossene Häusermasse, die der Miniator als ein gewaltiges Schloss mit vielen Türmen gebildet hat, wohl nichts Anderes als der Monte Giordano, die zweite Hauptfestung der mächtigen Orsini, im vorigen Jahrhundert umgebaut, heute Palazzo Gabrielli.

Wenden wir uns von der Engelsbrücke nach links (wieder vom Beschauer aus), so stossen wir sofort auf ein Flüsschen und gelangen, dessen Laufe folgend, an eine Ruine, wie sie der Miniator darstellt, von kreisrunder Form, welche nur noch wenige Trümmerreste einer Umfassungsmauer bilden, die eine Arena einzuschliessen scheinen. Stevenson rät auf die Festung der Colonna, den Mons acceptorius. Dagegen ist einzuwenden, dass man dann doch jedenfalls etwas von menschlichen Wohnungen, wie beim Monte Giordano sehen müsste. Und diese hätte der Miniator gewiss nicht weggelassen. Wir haben es somit jedenfalls mit einer unbewohnten Ruine zu thun. Der Lage nach (wir sehen rechts das Pantheon, links die Säule des Marc Aurel) wäre diese am heutigen Monte Citorio zu suchen. Thatsächlich nun hat schon Fontana nachgewiesen, dass dieser Hügel ein künstlicher sei, entstanden aus aufgehäuftem Schutt; Piranesi fand dazu deutliche Anzeichen von halbrunden Sitzreihen, die auf ein Amphitheater schliessen liessen. Auf ein solches lässt sich ohne Weiteres auch unsere Ruine deuten. In diese Kette übereinstimmender Thatsachen fügt sich als letzte und bestätigende ein, dass Rom ausser dem Colosseum noch ein zweites steinernes Amphitheater hatte, welches im Jahre 723 d. St. von Statilius Taurus auf eigene Kosten im Marsfelde erbaut worden war.[1]) Die Ruine desselben ist jedenfalls in dem fraglichen Baue gemeint. Haben wir uns aber erst überzeugt, am Monte Citorio

[1]) Beschreibung Roms, III, 3, p. 65.

zu stehen, dann macht die weitere Orientirung keine Schwierigkeiten. Vor uns, d. h. nach Norden haben wir das versumpfte Marsfeld, hinter uns zwischen der Antoninssäule und dem Pantheon in dem Gebäude mit den sechs Arkaden an der Front erkennen wir die Dogana von Piazza Pietra, welche 1695 in den Resten eines alten Tempels erbaut wurde, rechts daneben haben wir das Pantheon, von dessen damaliger Erscheinung wir in dem Detailbilde besser Auskunft erhalten haben und das notabene der Miniator des livre d'heures, wie oben die Laterankirche, wieder in eine Null zusammenschrumpfen lässt; wogegen er, wie oben S. Croce, das Mausoleum des Augustus, auf das wir direct nördlich bei der Stadtmauer stossen, im Verhältniss circa dreimal so gross bildet.

Zwischen diesen beiden Rundbauten liegt eine starke Privatfestung mit Turm, die das livre d'heures wieder als burgartiges Gebäude darstellt; dieses vielleicht der Mons acceptorius der Colonna. — Davor, diesseits des Flüsschens sieht man eine Basilica mit Anbauten, jedenfalls die, wie wir durch Ugonio wissen, ursprünglich dreischiffige Kirche S. Apollinare, bei welcher 1552 Ignatius Loyola das Collegium germanicum gründete.

Links daneben liegt dann eine andere Basilica: S. Lorenzo in Lucina, ein uralter Cardinalstitel, von der heute fast nur noch der Campanile übrig geblieben ist, den jedoch die mittelalterlichen Stadtpläne selten an seiner richtigen Stelle rechts vom Hauptschiff anbringen. Das lange Gebäude links daneben ist wahrscheinlich der von einem englischen Cardinal erbaute Palast, die Residenz des Titels von S. Lorenzo. — Links daneben sehen wir einen Triumphbogen, der Lage nach sicher der des Marc Aurel, welcher den Corso überspannte und erst 1662 von Alexander VII. abgerissen wurde. Damit wären wir auf dem Corso angelangt, der nach Norden zu auf die Porta del popolo zuführt. An ihm links, der Porta zunächst, liegt ein gewaltiger Kirchenbau: S. Maria del popolo, die, damit sie sich nicht mit der Mauer durchschneide, etwas nach Süden gerückt ist. Im 13. Jahrhundert muss sie eine der Modekirchen Roms gewesen sein, denn sie wird in dieser Zeit öfters erwähnt und reich mit Indulgenzen ausgestattet. Aus dieser ersten Blüteperiode ist nichts übrig geblieben, dagegen lockt sie uns heute als Schatzkästlein all der zarten Pracht der römischen Frührenaissance an.

Wir stehen nun am Fusse der östlichen Höhenzüge: des Pincius, Quirinalis und Viminalis. Auf dem Pincio standen im Mittelalter riesige Trümmer, die in späteren Redactionen von Cimabue's Plan „Pincis“ oder „Pincii“, in dem Mantovaner Plane „Pinci“ und daneben „Therme et horti Domitiani“ genannt werden, was nachträglich auch auf dem Plane des Alessandro Strozzi constatirt werden kann. Gewöhnlich bildet das Centrum ein Rundbau. Nun hören wir, dass der Pincio ursprünglich nicht mit zur Stadt gehörte und nicht zu den sieben Hügeln zählte; er war der collis hortorum, auf dem Lucullus seine prachtvolle Villa und Gärten hatte, die später den Neid der Messalina in so hohem Grade erregten, dass sie den Besitzer vernichtete und ihren Raub zum Schauplatze der eigenen Ausschweifungen machte. Die Anlagen blieben dann dem Hause der Domitier, welches dort seine Familiengrabstätte aufrichtete: in derselben wurde auch Nero begraben. Gegen Ende der Kaiserzeit setzte sich an der östlichen Grenze dieser Besitzung die Familie der Pincier fest. Von ihrem Palaste oder dem Grabmal des Nero mag der Rundbau herrühren, den wir in unserem Bilde sehen. — Das Gebäude davor gegen Porta del popolo zu ist wohl wieder eine der Adelsfestungen des mittelalterlichen Rom. Von hohem Interesse ist die Kirche hinter dem Rundbau: wir sehen eine Basilica, erkenntlich bei Taddeo an Apsis, Seitenschiff und Glockenturm, eingeschlossen von zinnen- und turmgekrönten Mauern. Stevenson war ihr gegenüber ratlos. Mir scheint, wir haben darin die uralte Kirche des heiligen Felix zu sehen, welche der Anonymus von Einsiedeln, ein Romfahrer aus der Zeit Karls des Grossen, S. Felicis in Pincis nennt. Sie stand in hohem Ansehen; zu ihr gehören die ausgedehnten Coemeterien des Pincio. Da sie noch Bufalini in seinem Plane verzeichnet, mag sie wohl erst am Ende des 16. Jahrhunderts verschwunden sein.

Am Fusse des Pincio, gegenüber der Säule des Marc Aurel und seinem Bogen, liegt die Kirche S. Silvestro in Capite, eine alte Gründung der Basilianermönche, 1596 und 1690 vollständig modernisirt; nur das Atrium und der Campanile gemahnen an vergangene Zeiten.

Auf dem Esquilin dehnte sich ursprünglich eine uralte sabinische Niederlassung aus, welche sich mit den Latinern am Palatin und den Etruskern vom Cölius zu einer neuen Gemeinde verband: Rom. Von ihr sind keine Spuren übrig geblieben, denn die Kaiserzeit breitete auch

über sie die Pracht der Gärten, Thermen, Säulenhallen, Tempel und des Circus. Bekannt sind diese Anlagen als die Sallustischen Gärten, die, auf den Geschichtsschreiber zurückgehend, von Cäsar bis auf Constantin im Besitz der Kaiser blieben. Reste davon sehen wir auch in unserem Plane. Gleich neben S. Felice beginnt eine hohe Mauer, welche sich mit der Stadtmauer parallel hinziehend, von mächtigen Pfeilern gegen die Stadt zu gestützt wird. In der Miniatur des livre d'heures entdeckt man zwischen diesen Pfeilern Arkaden. Es kann kein Zweifel an der Bestimmung dieses Gemäuers bleiben, wenn wir hören, dass der Hügel gegen das Thal zu durch Stützen vor der Gefahr des Abrutschens gesichert werden musste, ähnlich wie es in der Villa Hadrians bei Tivoli der Fall ist. — Wenden wir uns von dieser Mauer gegen das Capitol zu, so stossen wir zunächst rechts auf ein Gebäude, welches der Miniator als Kirche bildete. Taddeo dagegen zeigt ein schmuckloses viereckiges Gebäude, vor dem nach uns zu drei Bassins stehen. An derselben Stelle sieht man in dem revidirten Plane des Strozzi vom Jahre 1474 einen Brunnen mit der Ueberschrift: „fonte di Trivio", kein Zweifel also, dass wir die Mündung der Aqua Vergine vor uns haben, welche heute unter dem Namen der Fontana Trevi einen der Hauptanziehungspunkte Roms bildet. — Daneben stehen die Rossebändiger vom Monte Cavallo, die cavalli marmorei des Mittelalters, welches darin die Ehrendenkmale zweier Weltweisen, Phidias und Praxiteles sah. In dem livre d'heures ist nur der viereckige Raum ausgespart, die Statuengruppe selbst weggelassen. — Links daneben gegen die Mauer zu liegt die alte Basilica S. Susanna, heute eine der barocksten der Barockkirchen. — Der quirinalische Hügel wendet sich von den Rossebändigern an gegen Süden. An seinem Fusse sehen wir rechts von der Fonte di Trivio eine grosse Kirche mit polygoner Apsis: die angeblich von Papst Marcellus gestiftete Kirche gleichen Namens, welche 1519 einstürzte und unter Clemens VII. erneut wurde. — In den folgenden Teilen hat sowohl Taddeo, wie der Miniator den Fehler einer grossen Ortsverschiebung begangen, so dass wir über diese Gebäude nur nach ihrer äusseren Form und nach Einzelbeziehungen urteilen können.

Die Trajanssäule, an der man deutlich die Windungen und das Kapitell erkennt, ist zu weit nach Norden gerückt; das macht sich besonders bemerkbar, wenn wir die weiteren Bauten des Quirinals

verfolgen. Da sehen wir eine riesige Mauer aufsteigen, darauf einen kolossalen Giebel; davor erscheinen drei stützende Quermauern. Wenn man sich heute in dem prächtigen Garten der Colonna ergeht, so stösst man bald erstaunt auf das ungeheure Fragment eines Giebels, das uns sofort diesem Monument gegenüber einfällt. Und nun erfahren wir, dass im Colonnagarten Aurelians Sonnentempel gestanden habe, dessen Reste im Mittelalter Torre mesa, später charakteristisch genug Frontispicio di Nerone hiessen, welches im 16. Jahrhundert supra palatium Columnensium stand. — Befinden wir uns aber hier auf dem Terrain der Colonna, dann kann die Kirche rechts vor dem Trivio nur SS. Apostoli sein. — Ebenso klar, scheint mir, ist dann aber auch die Deutung des Gebäudecomplexes hinter dem Frontispizio, respective der Mesa: da hat der Miniator des Herzogs von Berry das Meisterstück seiner Einbildungskraft hingestellt: eine französische Schlossanlage, wie sie nicht wirkungsvoller gedacht werden kann. Taddeo hält sich bescheiden an seine Vorlage. Man sieht riesige Mauern mit einem gewaltigen Mittel- und je zwei kleineren Seitenbogen, eine Erscheinung, die uns an die Thermen Diocletian's oder die des Caracalla erinnert. Dahinter Gebäude und im Hintergrunde ein wahrscheinlich nur von Taddeo gotisch gebildetes Monument. Der Lage nach befinde sich der Complex auf dem Terrain des heutigen Palazzo Rospigliosi. Dieser aber ist auf den Trümmern der Thermen Constantin's erbaut, welche im Mittelalter einfach Palatium hiessen und auch in Bufalini's Stadtplan als ein grosses Viereck erscheinen.

Zwischen dem Frontispizio di Nerone, den Thermen Constantin's und der Basilica Constantin's vor dem Colosseum gewahrt man zwei Türme: ein Blick auf ihre Gestalt belehrt uns, dass wir die beiden Türme Innocenz III.: Torre delle Milizie und Torre dei Conti, die wir im Detailbilde genau kennen lernten, vor uns haben. Sie sind hier etwas nahe aneinandergerückt, der Miniator des livre d'heures hat sie sogar mit in seinen auf dem Boden der Constantinsthermen errichteten Schlossbau einbezogen. Taddeo umgibt sie mit weiten Mauern und Türmen: beide gehörten den Savelli, die sie jedenfalls zu einer riesigen Gesamtfestung vereinigt hatten. Ihr Vorkommen in unserem Bilde beweist, dass dasselbe nach ca. 1205 entstanden sein muss.

Es bleibt uns noch die Betrachtung des Viminalis und Esquilinus. Ersterer wird genau charakterisirt durch die umfangreichen

Bauten der Thermen Diocletian's. Von einer hohen Mauer, in der nach uns zu zwei Apsiden hervortreten umschlossen, sieht man zwei Reihen schief gestellter Dächer, die sich wie ein Shedsaal repräsentiren. — Am Esquilin bemerken wir, von den beiden Armen der Wasserleitungen eingeschlossen, drei Kirchen: es werden wohl von rechts angefangen S. Pietro in vincoli, S. Prassede und S. Maria Maggioro sein, dazu drängt ihre Lage, wobei der Plan des Strozzi ein gutes Hilfsmittel zur Bestimmung ist, die Richtung ihrer Façaden, endlich specielle Eigentümlichkeiten. S. Pietro ad vincula, die alte Basilica Eudoxiana, steht links vom Colosseum hinter den beiden Türmen. Sie wendet ihre Façade gegen Westen, kann also vom Monte Mario, dem Standpunkte Cimabue's aus, gesehen werden. Im Plane ist sie stark nach links gedreht. Die prächtige Vorhalle ist heute durch diejenige Baccio Pintelli's ersetzt, auch der Turm ist gefallen. Nur das Innere enthüllt in seinem weiten Mittelschiffe noch den Schleier der Vergangenheit und bereitet würdig auf den Moses des Michelangelo am Grabe Julius II. vor. — Daneben S. Prassede wendet auch in Wirklichkeit seine Façade direct von uns ab, dem Süden zu. Der Bau ist zwar mit seinen Mosaiken erhalten, aber abstossend modernisirt. — Endlich S. Maria Maggiore, auch nach Süden gewendet. Der Miniator von Chantilly hat die drei Kirchen in ihren Grössenverhältnissen wieder ganz durcheinander geworfen, von Treue im Detail kann nicht, am wenigsten bei S. Maria Maggiore die Rede sein. Taddeo aber hat uns ein für die Datirung wichtiges Detail bewahrt. Er bildet die Kirche nämlich mit polygoner Apsis. Nun wissen wir aber, dass Nicolaus IV. (1288—1294) die Tribune in gotischem Stile erneuern liess und dass sie dadurch von Aussen mit dreifach abgeteilten Pfeilern und gotischen Fenstern zu sehen war.[1]) Da S. Maria Maggiore hier bereits dieses Aussehen hat, so muss dieses Detail nach Schöpfung der gotischen Form der Tribuna entstanden sein. — Die Kirche links am Ende des Aquäductes, von dem heute noch Reste zwischen Piazza Vittorio Emmanuele und dem Eisenbahndamme stehen, möchte ich für S. Bibiana halten.[2])

[1]) Abg. bei Angeli l. c., p. 66.

[2]) Unverständlich ist mir, was C. L. Visconti a. a. O., p. 81 wohl mit dem Arcus Neroniani und dem Templum Claudii am Monte Coelio will, während wir uns doch hier offenbar am Esquilin befinden.

Damit haben wir unseren Giro beendet. Vom Capitol ausgehend, schritten wir über das Forum in das Viertel des Lateran, kehrten über Cölius und Palatin zurück und wandten uns dann nach dem Aventin, dem Monte Testaccio, S. Paolo, gingen die Via delle sette chiese entlang nach S. Sebastiano und traten durch die Porta S. Sebastiano wieder in die Stadt ein. Die Tiberinsel, Trastevere, das vaticanische Gebiet leiteten uns über in die Gegend des alten Marsfeldes. Dann schritten wir über die vier Hügel im Osten und befinden uns nach Absolvirung der drei Kirchen am Esquilin wieder im Gebiete der Foren und des Capitols. — Die Stadt ist aufgenommen in Dreiviertelperspective von einem erhöhten Punkte, vielleicht in der Gegend der Villa Mellini am Monte Mario. Denken wir uns dahin versetzt und werfen wir noch einen Blick auf die Gesamtheit. — Das ist das Rom des hohen Mittelalters, in dem die Würfel zwischen Papst und Kaiser geworfen wurden, während der römische Adel, in guelfische und ghibellinische Parteien gespalten, aus den gigantischen Festungen und Türmen heraus den gegenseitigen Vernichtungskrieg führte; das auch wieder das Rom, welches von Innocenz III., Honorius III. und Gregor IX. restaurirt, unter Carl von Anjou, Nicolaus III. und Bonifacius VIII. zu hoher künstlerischer Blüte gelangte; das endlich auch das Rom, durch dessen Strassen Cimabue schritt, dessen Monumente er studirte und zeichnete und das er uns eben, wie wir es vor uns haben, in einem historisch und topographisch höchst interessanten Bilde aufbewahrte.

Aber das Alles bleibt ja doch teilweise erst noch zu beweisen. Gehört der Plan, wie wir ihn hier vor uns haben, wirklich dem 13. Jahrhundert und der Zeit an, in der Cimabue ihn angefertigt haben kann? Stevenson kommt bei Besprechung seines Fundes zu dem Schlusse, dass die chronologischen Grenzen für die Entstehung des von Taddeo Bartoli copirten Prototyps die Zeit Nicolaus IV. (1288—1292) und das Jahr 1348 seien. Doch kannte er den Plan des livre d'heures noch nicht, wusste also auch nicht, dass Taddeo, was aus der in Zahl und Auswahl der Monumente durchaus nachweisbaren Uebereinstimmung des Planes von Chantilly hervorgeht, das Prototyp tale quale copirte, und konnte deshalb einige Widersprüche noch mit dem Gedanken abweisen, dass in dem Fresco von Siena vielleicht nur eine Auswahl der von dem Prototyp gegebenen Monumente und diese

nicht immer in genauester Uebereinstimmung mit der Vorlage copirt seien. Wir aber sind zu der Annahme eines mit Taddeos Plan in Zahl und Auswahl der Denkmäler vollständig übereinstimmenden Prototyps gezwungen, denn der Plan des livre d'heures ist entweder gleichzeitig oder früher als das Fresco, jedenfalls aber unabhängig von demselben entstanden.

Zur Beurteilung dieses Archetypon werden wir uns in erster Linie an die Copie des Taddeo Bartoli zu halten haben, weil bei dem Giro so viel über den Wert der beiden Repliken klar geworden ist, dass Taddeo stets mit möglichster Treue und Gewissenhaftigkeit copirt, ja die Dinge lieber etwas unscheinbarer darstellt, als dass er irgendwo nach eigenem Gutdünken das restaurirt, was ihm in seiner Vorlage nicht ganz klar ist. Der Miniator des livre d'heures aber macht den Plan des Cimabue zum Tummelplatze seiner in romantischen Rittergebilden schwelgenden Phantasie: die Amphitheater werden ihm zu babylonischen Turmbauten, die Basiliken zu gotischen Kathedralen, die Festungen zu prachtvollen Ritterburgen, die einfachen, oben glatt abschliessenden Türme derselben und sogar mancher Campanile zum Donjon. Nur ein Franzose kann eine solche Copie geliefert haben.

Versuchen wir es nun einmal, festere Grenzen als Stevenson für die Entstehungszeit des Prototyps zu gewinnen. Da die Statue des Marc Aurel vor dem Lateran steht, muss dasselbe nach 1187, da die Bauten Innocenz III., die beiden Türme und das Hospital von S. Spirito vorhanden sind, nach ca. 1216, da der Aventin befestigt ist, nach Honorius IV. (1285—1288), da S. Maria Maggiore die polygonale Apsis hat, nach Nicolaus IV. (1288—1292) entstanden sein. Als äussersten Terminus post quem bekommen wir daher ca. 1288. — Andererseits: da die Treppe vor Aracoeli fehlt, so muss das Prototyp vor 1348, da aber die Porta viridaria, und zwar in beiden Plänen fehlt, so muss die Vorlage vor Nicolaus IV., der sie anlegte, also vor 1277—1281 entstanden sein. Demnach bekommen wir als äussersten Terminus ante quem ca. 1281. Folglich müsste der Plan entstanden sein vor ca. 1280 und nach ca. 1290. Die Zahlen an und für sich fallen in die Lebenszeit des Cimabue, aber sie kreuzen sich, und wir werden nach einer Lösung dieses Widerspruches zu suchen haben. Diese wird sich von selbst ergeben, wenn wir nun in die Untersuchung der Frage eintreten: wann war Cimabue in Rom?

CIMABUE IN ROM.

Im Zusammenhange einer biographischen Skizze.

Wir haben im ersten Abschnitte dieses Büchleins die Vita des Vasari kritisch betrachtet, um für alle Fälle, in denen es im Verlaufe der bereits durchgeführten und insbesondere der in diesem Capitel anzustellenden Untersuchungen notwendig würde, auf jene grundlegende Biographie zurückgreifen zu können und darüber im Klaren zu sein, inwieweit wir mit ihr, einer indirecten Quelle, zu rechnen haben. Dann suchten wir in den beiden folgenden Abschnitten allmählich darauf hinzuleiten, dass sowohl die Entwicklung von Cimabue's Stil, wie laut aus seinen Gemälden sprechende Thatsachen die Annahme fordern, Cimabue's Promotion zur Reife habe sich während eines längeren Aufenthaltes in Rom unter dem sein künstlerisches Empfinden mächtig bannenden Einflusse antiker Kunstwerke vollzogen. Es bliebe mir jetzt nur noch übrig, den Schlussstein in diesen Kreis auf dasselbe Centrum zustrebender Pfeiler einzufügen und damit zugleich das die Richtigkeit meiner Aufstellungen definitiv bestätigende Siegel beizubringen, indem ich den positiven Beweis liefere, dass Cimabue thatsächlich in Rom geweilt hat.

Dies könnte ich ohne Weiteres thun. Aber die Hinstellung der brutalen Tatsache passt nicht an den Schluss einer mit lebhafter Teilnahme geführten Arbeit. Zudem ist mir, und ich hoffe auch dem Leser, der Meister Cimabue so nahe getreten, dass wenigstens der Versuch gerechtfertigt erscheinen wird, die bisher aufgestellten Sätze in Einklang zu bringen mit dem Lebensgange des Künstlers. Und wenn wir uns erst dazu entschlossen haben, ist es wieder schwer

möglich, sich nur auf das zu beschränken, was, aus den monumentalen Quellen sprechend, in den Lebensverhältnissen des Meisters begründet sein muss. Vielmehr will ich nun gleich mit den Fundamenten beginnen und die Resultate der vorhergehenden Abschnitte erst da heranziehen, wo sie in den organischen Bau einer Biographie des Künstlers eingreifen. Auf diese Weise, indem wir mit der Vorführung eines an und für sich abschliessenden Zeugnisses im genetischen Zusammenhange zugleich Aufschluss über Ursache, Wirkung und Folge desselben erhalten, dürften wir uns auch in diesem Schlusscapitel mit einiger Wärme zurechtfinden.

Das Fragment und darnach Vasari auch schon in seiner ersten Auflage fixiren Cimabue's Lebenszeit durch die Jahre 1240—1300. Woher nun schöpfte der Verfasser des Fragmentes diese Angaben? Werfen wir einen prüfenden Blick auf die Lebensdaten der folgenden Künstler. Zunächst fällt auf, dass diese nur bei den Florentinern mit voller Bestimmtheit gegeben werden. Nicola Pisano wird nur in seinen Werken datirt, von Giovanni heisst es, er sei 1320 gestorben, von Margaritone bei Vasari in der ersten Auflage, er sei, 77 Jahre alt, 1316 begraben worden, was charakteristisch genug in der zweiten Auflage auf die Angabe der 77 Lebensjahre allein reducirt wird, genau wie es unser Fragment meldet, ohne Angabe des Todesjahres. Bei den Florentiner Künstlern dagegen wird mit einer frappirenden Sicherheit nicht nur stets das Todesjahr, sondern auch das Jahr der Geburt oder die Lebensdauer vorgebracht. So lesen wir im Fragmente und bei Vasari gleichlautend Arnolfo di Lapo sei 1232 geboren und 1300 gestorben, Andrea Tafi sei, 81 Jahre alt, im Jahre 1294 gestorben, Gaddo Gaddi, 73 Jahre alt, im Jahre 1312, Giotto endlich sei geboren 1276.

Man hat bisher angenommen, diese Daten wären das Product der von Vasari nach Gutdünken angestellten Berechnungen, des computo vasariano, wie sich Milanesi ausdrückt. Dagegen erheben sich an und für sich Zweifel, wenn wir uns vorhalten, dass diese Daten der ersten Auflage nach 18jähriger umfassender Thätigkeit auf kunsthistorischem Gebiete, welche eine ungeahnte Erweiterung der Kriterien zur Beurteilung der Lebenszeit jedes einzelnen Künstlers mit sich bringen musste, dennoch in der zweiten Auflage stereotyp wiederkehren. Das hätte nicht der Fall sein können, wenn Vasari uns im Jahre 1550 in den Daten sein eigenes Calcul vorgelegt hätte. Viel-

mehr lässt sich gerade daraus schliessen, dass er sich darin an irgend eine für ihn autoritative Quelle gehalten haben müsse — und diese war eben das Fragment. Wie die Streichung der Jahreszahl bei Margaritone beweist, controlirte Vasari die Daten, als das Fragment später in seine Hände gelangt war, genau nach. Auf welche Quelle geht nun aber das Fragment zurück? Wir kennen sie nicht. Aber aus der ungleichen Verlässlichkeit ihrer Angaben, die wir mit Hilfe des in den letzten Jahrhunderten zu Tage geförderten Materials nachprüfen können, sind wir wenigstens im Stande, uns eine Vorstellung darüber zu machen.

Treten wir den Daten näher. Das Geburtsjahr Giotto's erregt Zweifel, weil es nicht recht glaublich ist, dass ein Jüngling von 22 bis 24 Jahren schon mit so umfassenden Arbeiten beauftragt wurde, wie es die unter Bonifacius VIII. in S. Peter und S. Giovanni in Laterano ausgeführten waren. Bestätigend tritt dazu, dass Antonio Pucci in seinem Centiloquio sagt:[1]) Giotto sei 70jährig 1336 gestorben, so dass wir als Geburtsjahr nicht 1276, sondern 1266 c. f. bekommen und Giotto die Arbeiten in Rom erst im Anfange seiner dreissiger Jahre ausgeführt hätte. Gaddo Gaddi hat sicher noch nach 1312, seinem angeblichen Todesjahre, gelebt,[2]) Andrea Tafi, der 1294 gestorben sein soll, lebte noch 1320,[3]) Arnolfo endlich soll nach den neuesten Forschungen 1302 und nicht 1310 gestorben sein.[4]) — Ebenso unwahrscheinlich sind in den meisten Fällen die Angaben über die Lebensdauer, respective über das Geburtsjahr. Daraus ergibt sich, dass die Quelle des Fragmentes keine directe, sei es amtliche, sei es inschriftliche gewesen sein kann. Vielmehr werden wir auf das Fragment unseren bisher Vasari gegenüber eingenommenen Standpunkt zu übertragen haben, indem wir seine Daten als die Berechnungen eines Mannes betrachten, der irgend ein Interesse hatte, derartige Combinationen zu machen. Er wird Florentiner gewesen sein; doch zeigt sich in der Heranziehung der Pisaner Künstler und Margaritone's, dass sein Gesichtskreis ein weiterer war und er vielleicht schon Notizen für Künstlerbiographien sammelte.

---

[1]) Abgedruckt von Frey im Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen von 1885, p. 114.

[2]) Zusammenfassend Frey, a. a. O., p. 139.

[3]) Milanesi im Commentar I, p. 336, Anm. 2.

[4]) Zusammenfassend Frey, Sitzungsberichte d. k. preuss. Akad. 1883, p. 699.

Nach diesen Erörterungen kehren wir zu Cimabue zurück. Er soll im Jahre 1300 gestorben sein. Schon mit dem Magliabecchianus lässt sich dieses Datum nicht in Einklang bringen, denn dieser sagt von Cimabue: „fu circha il 1300“ d. h., er lebte um 1300, also auch noch nach 1300. Der dadurch rege gemachte Zweifel wird zur Gewissheit erhoben durch einige von Ciampi und Fontana in Pisa entdeckte Urkunden, wonach Cimabue noch im Jahre 1302 c. p. dort beschäftigt gewesen war. Wir werden später näher darauf einzugehen haben. Das Todesjahr 1300 ist sicher falsch. Und betrachten wir zudem die ganze Angabe der Lebensdauer von 1240—1300 genauer. Das sind sehr runde Zahlen. Mit 60 Jahren pflegt man die normale Lebensdauer eines Menschen anzusetzen. Ich vermute daher, wir dürfen diesen Zahlen nicht viel mehr entnehmen, als dass die Thätigkeit des Meisters in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gefallen sei, und werden deshalb gut thun, auch das Geburtsjahr 1240 prüfend im Auge zu behalten.

„Giovanni per cognome detto Cimabue“ fährt der Magliabecchianus fort, was Vasari in „Giovanni cognominato Cimabue“ zusammenzieht, während das Fragment noch kürzer Giov. Cimabue setzt. Es ist im Grunde gleichgiltig, ob der Künstler, den wir kurzweg Cimabue nennen, mit Vornamen Giovanni oder Cenni geheissen habe. Aber die Frage wird von entscheidender Bedeutung, wenn erst Jemand behauptet, es habe zwei gleichzeitige Künstler Namens Cimabue gegeben, den einen mit Vornamen Giovanni, den andern mit Vornamen Cenni. Und diese Behauptung hat Gaëtano Milanesi aufgestellt.

Der verstorbene Cav. Giuseppe Fontana kaufte eines Tages bei einem Pizzicagnolo in Pisa ein paar alte Manuscriptbände, die eben als Umschlagpapier verbraucht werden sollten. Nachträglich fand er darin einen Autograph von Fanucci's „Storie sui tre celebri populi marittimi d' Italia“ und einen Band eines Aus- und Eingangsbuches vom Jahre 1302 c. p., welcher dem Hospital von S. Chiara in Pisa angehört hatte und aus dessen Archiv verschwunden war. Dieser Band ging nach Fontana's Tode durch Kauf in den Besitz des Pisaner Staatsarchivs über. In demselben nun entdeckte der Finder auch zwei auf Cimabue bezügliche Documente, die er 1878 publicirte.[1])

[1]) „Due documenti inediti riguardanti Cimabue pubblicati per cura di Giuseppe Fontana.“ Pisa, Tipografia T. Nistri e C., 1878.

Das eine[1]) der beiden beginnt: „Magister Cenni[2]) dictus Cimabu pictor quondam Pepi[3]) de Florentia de populo sancti Ambrosii etc. . . . " und enthält einen Contract über Anfertigung eines Altarwerkes für die Kirche des Hospitals S. Chiara. Das zweite Document,[4]) welches kürzer mit „Magister Cenni dictus Cimabu pictor quondam Pepi" anfängt, enthält die Zahlungsbestätigung der ersten für dieses Gemälde ausbezahlten Rate. Wir werden den Inhalt später zu besprechen haben. Beide Documente sind vom November 1302 datirt, also ungefähr aus der Zeit, in der Cimabue am Dommosaik in Pisa tätig war.

Gaëtano Milanesi nun spricht einmal gelegentlich von diesem Mosaik, bezweifelt, dass es Cimabue, der Meister des Giotto, ausgeführt habe, und fährt nach Anführung obiger Documente fort:[5]) „Dass dieser Maler mit dem Beinamen Cimabù oder Cimabue nicht verwechselt werden kann mit dem berühmten Cimabue, zeigt sich klar in den Vornamen beider; einer, der es unternahm, die Tafel zu malen, nannte sich, wie wir gesehen haben, Cenni, und der andere hiess mit Vornamen Giovanni, wie von allen Historikern bezeugt wird. Wenn es nun wirklich zwei Maler aus Florenz und aus derselben Zeit mit dem Beinamen Cimabue gab, und man entdeckt, dass derjenige, welcher Cenni di Pepo hiess, in Pisa lebte und arbeitete, so scheint es rätlich, anzunehmen, dass die in dieser Stadt von Vasari dem Giovanni Cimabue zugeschriebenen Werke vielmehr dem Cenni di Pepo zuzuteilen seien und unter diesen vor allem die Majestas und der Johannes im Apsismosaik der Primiziale zu Pisa."

Dagegen habe ich zunächst zu bemerken, dass Cenni dictus Cimabu nach dem Notariatsacte nur zu einer Arbeit verpflichtet wird und es durchaus nicht heisst, dass er in Pisa lebte, d. h. ansässig war. Dann aber wende ich mich sofort gegen den Cardinalpunkt, dass es zwei Künstler mit Beinamen Cimabue gegeben haben müsse, weil der eine urkundlich Cenni, der andere, wie von allen Historikern bezeugt wird, Giovanni mit Vornamen hiess. Sehen wir uns

[1]) Im Anhange, Document II.

[2]) Benvenuto, Buto, Nuto, Bencivenga, Benci, Banco, Bencivenisti, Cisti, Bencivenne, Bencivenni, Cenni, Benricevuto u. s. f. Dagegen Giovanni, Gianni, Vanni, Nanni, Giano, Nino, Giannino, Zani, Gianozzo, Nozzo, Giovannuccio u. s. f.

[3]) Giuseppe, Giosefo, Peppo, Peppe, Pepe, Isepe, Gheppo.

[4]) Im Anhange, Document III.

[5]) Il Buonarroti, Ser. III, Vol. I (1882), p. 127, Anm. 1.

doch einmal diese Historiker an. Da haben wir in erster Linie natürlich Vasari in seiner ersten Auflage. Bei Bearbeitung derselben entnahm er das cognominato dem Magliabecchianus, für den Adel scheint schon damals das Fragment Quelle gewesen zu sein, den Vornamen Giovanni überliefern beide. Von dem Magliabecchianus nun habe ich aber evident nachgewiesen, dass er den Christoforo Landino ausschrieb. So weit sind wir in unserer Deduction schon im ersten Capitel bei der Kritik des Vasari gekommen. Gehen wir nun weiter. Woher nahm Christoforo Landino die Nachricht, dass Cimabue mit Vornamen Giovanni geheissen habe?

Von grossem Werte für die Lösung dieser entscheidenden Frage ist die von Baldinucci der Besprechung des Cimabue angehängte „Apologia a pro delle glorie della Toscana per l' assertiva di Giorgio Vasari Arctino, ed onore di Cimabue e Giotto Fiorentini“, in der er es unternimmt, alle Stellen zu vereinigen, welche geeignet sind zu beweisen, dass Cimabue und Giotto der Ruhm gebühre, die Malerei in Italien wieder belebt zu haben.[1]) Dabei citirt er, wohl bis auf Vasari alle ihm bekannten Schriftsteller, die diese Meister überhaupt erwähnt haben ausführlich: Dante, die Grabinschrift im Dome zu Florenz, die Dante-Commentatoren und unter diesen auch die genannte Stelle in Christoforo Landino's Apologie seines Commentars. Ueberall wird unser Meister einfach Cimabue, ohne jeden Vornamen genannt, Christoforo Landino zuerst bezeichnet ihn Giovanni. Aber Baldinucci hat doch einen Schriftsteller übersehen, der älter ist als der berühmte Dante-Commentator und der auch bereits einen Giovanni Cimabue kennt: das ist Filippo, der Neffe des Giovanni und Sohn des Matteo Villani. Dieser schrieb die „Vite d' uomini illustri fiorentini“ und beginnt das Capitel über „Giotto ed altri dipintori fiorentini“ folgendermassen:[2])

„A me debbe essere lecito, secondo l' esempio degli antichi scrittori, i quali ne' loro annali e tra gli uomini illustri Zeusi, Policreto, Calai, Fidia, Prassitele, Mirone, Apelle, Canone, Valario ed altri hanno recitato, e Prometeo pe' suoi ingegni e diligenza finsero avere del limo della terra creato un uomo, — con questo esempio i miei egregi dipintori fiorentini raccontare, i quali quell' arte smarrita e quasi spenta

[1]) Notizie dei professori etc., ed. Firenze 1846, I, p. 70 ff.

[2]) Chronica di Matteo e Filippo Villani etc. Milano 1834, p. 418.

suscitarono: tra' quali il primo fu Giovanni chiamato Cimabue, che l'antica pittura, e dal naturale già quasi smarrita e vagante, con arte e con ingegno rivocò; perocché innanzi a questo la greca e latina pittura per molti secoli avea errato, come apertamente dimostrano le figure nelle tavole e nelle mura anticamente dipinte. Dopo lui fu Giotto . . ."

Man vergleiche diese gemässigte Ansicht über die Verirrung der Malerei und ihre Wiederbelebung durch Cimabue mit der radicalen bei Ghiberti und Vasari. — Filippo Villani begann seine Viten ca. 1375 —1390 und lebte mindestens bis 1405, in welchem Jahre er das Werk noch unter den Händen hatte. Es lag daher nahe anzunehmen, dass sowohl Christoforo Landino, wie unser Fragment direct oder indirect unter seinem Einflusse stehen. Mit nicht geringem Vergnügen fand ich nachträglich in der Vorrede des Mazzuchelli zu den Viten des Filippo Villani[1]) wörtlich folgende Versicherung: „. . . umsomehr (wird man uns für die Ausgabe der Viten Dank wissen), wenn man die Schätzung und den Gebrauch beachten wird, den viele Schriftsteller von ihnen (den Viten) gemacht haben, indem sie ihre Werke mit den darin enthaltenen Notizen bereicherten. Unter diesen verdient besondere Erwähnung der berühmte Christoforo Landino, der in seiner Apologia di Dante etc. den Gedankengang Wort für Wort abgeschrieben zu haben scheint, ohne ihn jedoch zu citiren."

So stellt sich uns Filippo Villani als der Urheber einer Tradition dar, wonach Cimabue mit Vornamen Giovanni geheissen haben soll. Was aber seine Autorität zu bedeuten hat, wird uns am besten klar, ganz abgesehen von dem Urteil der historischen Kritik, wenn wir uns davon überzeugen, dass weder sein Vater Matteo, noch sein Onkel Giovanni, deren beider Erbe er war, jemals auch nur den Namen des Cimabue überhaupt erwähnt haben. Dazu kommt, dass weder in Cimabue's Epitaph, noch bei Dante sein Vorname genannt wird, dazu endlich, dass wahrscheinlich Niemand zu Cimabue's Zeit selbst ihn anders kannte als unter der einfachen Bezeichnung Cimabue, was später noch erwiesen werden wird. Einzig in einem mit so kleinlichen Reserven wie in S. Chiara zu Pisa durchgeführten Notariatsacte können wir Aufschluss darüber erwarten. Und ich denke, wenn wir nun vor die Alternative: Filippo Villano oder der Notariats-

[1]) Ebenda p. 403.

act gestellt werden, so kann die Entscheidung nur für letzteren ausfallen.

Was somit den Vornamen anbelangt, so spricht Alles dafür, dass Giovanni, der bisher gebrauchte, falsch, dagegen Cenni, d. i. Benvenuto, der richtige sei. Und wenn das nicht genügt, um Milanesi's leicht hingeworfene Conjectur zu vernichten, so mache ich noch auf Folgendes aufmerksam. Nach dem Notariatsacte stammt Cenni dictus Cimabu de Florentia de populo sancti Ambrosii. Sollte es da ein reiner Zufall sein, dass auch der Florentiner Cimabue gerade in dem Kirchensprengel von S. Ambrogio ansässig war und seine Nachkommen im 14. Jahrhundert wie Baldinucci nachweist, noch dort heimisch waren? Denn Vasari erzählt sowohl in seiner ersten, wie in der zweiten Auflage, Cimabue habe die Madonna Rucellai in gewissen Gärten in der Nähe der Porta S. Pietro gemalt, aus keinem andern Grunde, so heisst es in der ersten Auflage, als um gutes Licht und gute Luft zu haben und dem Zudrange der Menschen zu entfliehen. Die Lage seines Ateliers wird noch bestimmter angegeben, indem Vasari weiter berichtet, dass jener Ort wegen der Fröhlichkeit, welche die Einwohner bei dem Besuche Carls von Anjou bei Cimabue entwickelten, Borgo Allegri genannt wurde, der, obwohl er mit der Zeit in die Mauern der Stadt gerückt sei, doch stets diesen Namen beibehalten habe. Die Porta S. Pietro befand sich im zweiten Cerchio von Florenz, und zwar in der Nähe von S. Ambrogio in der heutigen Via del fosso. Als man ca. 1284 begann, die Mauern herauszuschieben, trat an ihre Stelle die Porta alla Croce. Somit hatte Cimabue sein Atelier bei S. Ambrogio. Wie es daher wahrscheinlich ist, dass der von allen Historikern Giovanni genannte Cimabue Cenni geheissen habe, so lässt sich auch mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass er im Sprengel von S. Ambrogio geboren war.

Und weiter: der Pisaner Cimabue des Milanesi heisst Cenni dictus Cimabue. Es spricht scheinbar für jene falsche Conjectur, dass der Meister bei Vasari cognominato Cimabue heisst; denn der letztere Fall besagt, dass Cimabue der Familienname, der erstere aber, dass Cimabue nur ein Spitz- oder Gewohnheits-Rufname war. Nun warum sollte man nicht den Namen eines berühmten Meisters halb spottend auf einen Pisaner Epigonen übertragen haben? Die Sache hat nur den einen Haken, dass Vasari und seine Quellen, der Magliabecchianus wie auch das Fragment, sich irren, wenn sie annehmen, Cimabue sei

der Familienname des Meisters gewesen. Vielmehr war er genau, wie es der Pisaner Notariatsact angibt, lediglich ein irgendwie aufgekommener und allgemein gewordener Rufname. Ich denke, wenn sich das nachweisen liesse, würde selbst Milanesi mir darin beipflichten, dass es nur einen Cimabue gegeben habe. Und der Beweis liegt in unseren Händen. Wir kennen die Quelle des Magliabecchianus, es ist Christoforo Landino, und wir kennen weiter auch dessen Urquell: Filippo Villani. Was aber bedeutet bei dem der Name Cimabue? Giovanni chiamato Cimabue, chiamato, was genau dasselbe sagen will wie das lateinische dictus des Notariatsactes. So weit hatte sich also noch bis auf Villani die Tradition erhalten, dass man wusste, Cimabue sei nicht Familien-, sondern Rufname gewesen. Christoforo Landino schreibt falsch aus, indem er dem Worte vielleicht keine weitere Bedeutung beilegt und statt chiamato: cognominato setzt. Der Magliabecchianus folgt ihm darin, ebenso Vasari. Das Fragment, bei dem wir sonst keinerlei Spur einer Anlehnung an Landrino finden, dürfte direct oder auf andere Art indirect von Villani beeinflusst sein.

Die Sache ist klar, aber sie wird noch interessanter. Im Mittelalter, also auch noch im 13. Jahrhundert führten nur Adelsgeschlechter einen Familiennamen. Es machte daher Vasari stutzig, dass unser Meister den Familiennamen Cimabue führte. Infolge dessen erlaubte er sich, wahrscheinlich schon damals auf Anregung des Fragmentes in seiner ersten Auflage, aber noch ganz bescheiden die Conjectur: „della famiglia de Cimabuoi in quel tempo nobile". Wir erinnern uns des charakteristischen Semikolons. Als er aber später das Fragment genau kennen lernt, wird er fester in seiner Behauptung und fügt sie jetzt fast im Wortlaut des Fragmentes durch ein Komma verbunden an: „della nobil famiglia in que' tempi de' Cimabuoi". Auf diese Weise würde sich demnach auch das Märchen vom Adel des Meisters klären.

Wir haben uns noch mit Baldinucci auseinanderzusetzen, d. h. nicht mit dem von ihm beigebrachten Adelswappen: einer Tatze und vier Lilien im Felde — die Sache ist zu gleichgültig — sondern mit dem von ihm aufgestellten und von Milanesi bestätigten Stammbaum der angeblichen Nachkommen des Cimabue. Ich will sie anerkennen, umsomehr, als ein anonymer Commentator des Dante[1]) ausdrücklich

---

[1]) Siehe unten, p. 144.

erwähnt: „Et ancora sono vivi suoi discendenti". Nach Baldinucci[1]) wird in Urkunden öfter ein Domenicus Lapi Gualtieri Cimabue genannt, so im Jahre 1369, 1372 und noch öfter, ein Gualtieri di Domenico Gualtieri (1390, 1397, 1426). Darnach nun hat Baldinucci, respective Milanesi folgenden Stammbaum combinirt:[2])

Cimabue
Gualtieri — Giovanni detto Cimabue
Lapo
Domenico u. s. f.

Nach dieser Aufstellung könnte daher Cimabue niemals der Sohn eines Pepo, wie der Pisaner Notariatsact es verlangt, gewesen sein. Aber mir scheint, man könnte den Stammbaum noch anders gestalten. Der letzte Domenico macht zwar im Jahre 1372 sein Testament, was aber nicht besagt, dass er damals schon ein Greis war, sondern nur, dass er als wohlhabender Mann mit Frau und zwei Söhnen, Giovanni und Gualtieri, bei Zeiten sein Erbe bestellte. Zudem ist sein zweiter Sohn erst 1365 geboren. Nehmen wir an, Domenico sei im Jahre 1372 ca. 40 Jahre alt gewesen, und gehen wir bei Berechnung des approximativen Geburtsjahres um immer ca. 30 Jahre zurück, so bekommen wir folgenden Stammbaum:

Domenico	geboren ca.	1330
Lapo	„ „	1300
Gualtieri	„ „	1270
Cenni dictus Cimabue	„ „	1240
Pepo	„ „	1210.

So bekommen wir auf ganz ungezwungene Weise Raum genug dafür, um Cimabue nicht zum Bruder, sondern zum Vater des Gualtieri und Pepo zum Vater des Cimabue zu machen. Sonderbar, dass wir auf diesem Wege — ich dachte bei der ersten Zusammenstellung wahrhaftig nicht daran — als Geburtsjahr des Cimabue eben 1240, das vom Fragmente angesetzte Jahr bekommen.

Ich bemühe mich nun nicht weiter, die Notwendigkeit der Existenz nur eines einzigen Cimabue nachzuweisen. Sprechen doch schon an und für sich so viele Gründe allgemeiner Natur dagegen, von denen

[1]) a. a. O., I, p. 31 ff.
[2]) Milanesi Vasari, I, p. 259, Baldinucci, l. c. I, p. 33.

ich nur den erwähnen will, dass Cimabue, wie wir sehen werden, im speciellen Dienste der Franciscaner stand, ja dass er in Pisa selbst für die Kirche S. Francesco gearbeitet hat, wofür wir heute noch den unumstösslichen Beweis in der von dorther stammenden Madonna des Louvre besitzen: und der Notariatsact lässt den Cenni dictus Cimabue ein Werk für das Franciscaner-Hospital S. Chiara in Contract nehmen. Ich glaube vielmehr, ruhig mit dem Resultat hervortreten zu können:

Cimabue ist als der Sohn eines Pepo in Florenz im Sprengel von S. Ambrogio geboren und erhielt in der Taufe den Vornamen Benvenuto, respective Cenni. Der Verfasser des Fragmentes mag Recht haben, wenn er als Geburtsjahr ca. 1240 setzt. Dieser Cenni di Pepo wurde später, auf Grund welcher Begebenheiten hin, weiss ich nicht, allgemein Cimabue (Ochsenspitz oder dergleichen) genannt.

Aus welchen Kreisen ist nun Cimabue hervorgegangen? Die Genesis seines Adels kennen wir: seine Eltern gehörten wohl keinesfalls diesen Kreisen an. Auf den richtigen Weg führt uns vielleicht, wenn wir beachten, dass einer seiner Nachkommen, jener Domenico, von dem wir bei Aufstellung des Stammbaumes ausgegangen sind, nach Milanesi setajuolo war. Dem Handwerkerstande werden daher auch wohl dessen Ahnen angehört haben. Damit möchte ich zusammenhalten, was ich schon im zweiten Capitel hervorhob: unter den Elementen, welche wir bei rein äusserlicher Analyse der Madonnen und Evangelisten extrahirten, fand sich auch eines, das so rein weder aus der byzantinischen, noch toscanischen Kunst geflossen sein kann, sondern ein ganz originelles Merkmal von Cimabue's Art ist und sich um so bezeichnender geltend macht, als wir es durchgängig in der Frühzeit und im Alter, in den Madonnen und Evangelisten, wie in den Bildern aus der Apokalypse und aus dem Leben der Maria wiederfinden, das ist der eigenartig ornamentirte Thronstuhl. Wir wundern uns nicht, in den Bildern aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen behäbigen, mit verschiedenfarbigen Holzplatten ausgelegten Thron zu finden. Er ist dem damals herrschenden Geschmack entsprechend. Ebenso natürlich erscheint es, wenn Giotto und seine Schule einen gotischen, mit Mosaik ausgelegten Thron schafft: darin äussert sich nur der erwartete Einfluss der Gotik auf das Ornament. Auf keinen

derartigen Ursprung aber können wir Cimabue's einzig dastehende Manier zurückführen.

Ich habe schon angedeutet, dass es mir nicht ganz unmöglich erscheint, in dieser Eigentümlichkeit die Nachwirkung jener Kreise zu sehen, in denen Cimabue aufgewachsen ist. Nur auf diese Weise scheint es mir erklärlich, wie der Meister sein ganzes Leben lang so unzertrennlich an diesem Detail haften bleiben konnte. Ich stelle mir vor, dass entweder sein eigener Vater Pepo oder sonst Jemand, dem der Knabe nahe stand, ebanista, d. h. Kunsttischler, gewesen war. Denn nur ein solcher Handwerker dürfte im Stande sein, den Thron des Cimabue zu bilden. In die zuerst in einer Folge von Kugel und kurzem Cylinder gedrechselten Säulen sind nachträglich mit der Hand Pflanzenornamente eingeschnitzt. Die Füllteile: Wände, Stufen und ähnliche Felder, werden stets zuerst von einem Randstreifen umfasst, in der Frühzeit mit dem in Rechtecken gruppirten Beschlage, wie er der Kunst des frühen Mittelalters eigen ist, später mit einem glatten Bande. In der Ausstattung der Innenfelder lässt sich eine mit der ganzen Entwicklung des Künstlers harmonisirende Wandlung beobachten; in der byzantinischen Madonna ist der punktirte Beschlag in concentrisch sich verjüngenden Vierecken verwendet, das Schnitzwerk tritt nur ganz schüchtern daneben hervor. In der zierlichen Madonna, wie diese im Ganzen das Product einer verirrten vorübergehenden Geschmacksrichtung ist, tritt leicht gebrechliches, gotisches Masswerk an die Stelle jener soliden Füllungen. In der römischen Madonna, wo der Künstler sich wieder gefunden hat und aus seinem innersten Wesen heraus schafft, sind alle Flächen mit in Miniaturenart angedeutetem Blattwerk ausgefüllt. Und an dieser Art hält der Künstler in Zukunft fest, wie seine späteren Madonnen, die wir unten zu besprechen haben werden, beweisen.

Haben wir Vasari's Bericht in diesem Falle umstossen müssen, so scheint er dagegen besser unterrichtet zu sein oder besser conjicirt zu haben, was seine Nachrichten über die Erziehung anbelangt. Er berichtet, in der ersten Auflage mit einem „dicesi“ beginnend, in der zweiten auf den directen Einfluss des Fragmentes hin, in verbürgter Form, dass der Knabe, aufwachsend und weil der Vater sowohl, wie Andere ihn für schönen und scharfen Geistes gehalten hätten, nach S. Maria Novella geschickt wurde, damit er sich in den Wissenschaften

unterrichte. Die Sache kommt mir nicht unglaublich vor. Seit 1221 hatten jene Kirche mit dem daranstossenden Kloster die Dominicaner inne. Wir kennen ihr Princip, durch Schule und Predigt zu wirken. Die Gemälde des Capellone degli Spagnuoli sprechen darüber deutlicher zu uns als alle Albertus Magnus und Thomas von Aquino. In der Verherrlichung des Letzteren auf der linken Seitenwand sieht man unter den thronenden Tugenden und freien Künsten als die erste von rechts her die Grammatik.[1]) Sie allein ist in directe Beziehung zum Leben gesetzt, indem sie drei zu ihren Füssen knieenden Jünglingen die Pforte öffnet, durch die sie eingehen sollen zum ewig strömenden Borne der Wissenschaft, der oben im Tympanon von einer weiblichen Gestalt getragen erscheint. Nach Marchese[2]) hielten die Dominicaner in S. Maria Novella Schule. Er weiss sogar anzugeben, dass der Meister der Grammatik damals einen Gulden den Monat, nebst Kost und Wohnung im Convente erhalten habe. Zu einem solchen wurde wahrscheinlich auch Cimabue geschickt, damit er sich in allen lateinischen Fächern bilde. Dort mag er das Interesse und warme Verständniss der Antike in sich aufgenommen haben, das ihn in Rom zum Studium der Monumente führte und zum Schöpfer des Jahrhunderten als Muster dienenden Stadtplanes machte.

Aber wie dem mächtig nach Befreiung drängenden Genie die Werkstatt eines Kunsttischlers nicht behagen konnte, so wird es der Jüngling auch nicht zu lange bei den Mönchen und auf der Schulbank ausgehalten haben. Es ist sehr wohl möglich, dass er in S. Maria Novella zuerst mit Malern in nähere Berührung kam. Den Dominicanern und ihren Anhängern war die kleine Kirche immer enger geworden. Schon 1244 wollte man neu bauen. Von da an wurden Vergrösserungsarbeiten vorgenommen, die 1256 unter Fra Sisto und Ristoro zu einem gewissen Abschlusse geraten waren.[3]) Es ist wahrscheinlich, dass damals auch an der inneren Ausstattung gearbeitet wurde und man die weiten Wände der Basilica mit Gemälden bedeckte, ähnlich wie in Assisi. Doch dürfte davon Alles bei dem 1278 beginnenden Neubaue zu Grunde gegangen sein. Cimabue wird

[1]) Phot. von Alinari in Florenz.

[2]) Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani, 4. Aufl. (Firenze 1878), p. 66.

[3]) Vergl. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien, Jena 1882.

aus dem Kloster öfter nach der Kirche gekommen und dort bald von dem magischen Triebe seines Innern so sehr gefesselt worden sein, bis sowohl seine Eltern wie die Lehrer einsahen, dass es wohl das Beste sei, ihn dem inneren Drange folgen zu lassen.

Das Alles erzählt uns Vasari, und es scheint möglich, ja wahrscheinlich. Wir wollen die weitere Entwicklung des Künstlers nun aus seinen Werken zu enträtseln versuchen.

Vasari beginnt die Reihe der Werke des Cimabue mit einem Dossale, das Cimabue für den Altar in S. Cecilia gemalt haben soll. Weder der Magliabecchianus, noch unser Fragment wissen etwas davon. Wenn das nach den Vasari-Commentatoren[1]) heute in den Uffieien (erster Corr. Nr. 2) befindliche, aus S. Stefano und ursprünglich aus S. Cecilia stammende Bild wirklich das von Vasari gemeinte ist, so hat sich dieser arg getäuscht, denn dieses gehört unzweifelhaft der Schule Giotto's an. — Bei dieser Gelegenheit möchte ich gleich noch einer ähnlichen Arbeit Erwähnung thun, die ein anonymer Commentator des Dante aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts als das einzige ihm sicher bekannte Werk des Cimabue anführt.[2]) „Cimabue fu da Firenze," heisst es dort, „grande et famoso dipintore, tanto che al tempo suo in Italia non si trovava maggiore maestro di dipingere; et fu maestro di Giotto dipintore; et molte sue opere si trovano ancora in Firenze et altrove; et uno palio fra gli altri notabili di maesterio in santa Maria nuova di Firenze. Et ancora sono vivi suoi discendenti (was ich bereits oben herangezogen habe)". Eine Berührung zwischen Vasari und seinen Quellen mit diesem Commentator kann nicht stattgefunden haben. In dem bekannten von dem Vater der Beatrice Dante's gestifteten Hospitale S. Maria nuova findet sich, so viel ich weiss, keine Spur mehr von diesem Bilde. Wir können daher weder Vasari, noch den Anonymus auf ihre Wahrheit prüfen. Doch scheint es nicht unwahrscheinlich, dass sich der junge Künstler zuerst in solchen kleineren Arbeiten versuchte.

Vasari lässt auf das Dossale sofort eine Madonna in S. Croce folgen. Das Fragment, die Anfzählung der Werke mit „delle prime opere sue" einleitend, beginnt sogar mit ihr. Die nachfolgende Unter-

---

[1]) Ed. Le Monnier, I, p. 221, 1; bei Milanesi, I, p. 248, 1.

[2]) Commento della div. com. d'anonimo Fiorentino del sec. XIV ora per la prima volte stampata a cura di Pietro Fanfari, Bd. II (Bol. 1868), p. 187.

suchung wird zeigen, dass sich beide täuschen: diese Madonna, mag sie uns nun erhalten sein oder nicht, gehört mit allen übrigen angeblich von Cimabue in S. Croce ausgeführten Arbeiten einer weit späteren Epoche an. Wir wenden uns vielmehr jetzt direct dem unter den auf uns gekommenen Werken ältesten Gemälde: der Madonna aus S. Trinità zu.

In seiner ersten Auflage kannte Vasari das Bild noch nicht. Weder der Magliabecchianus, noch das Fragment führten ihn darauf. Es ist daher wohl sein eigenstes Verdienst, wenn er diese Madonna in der zweiten Auflage nicht nur als eines der frühesten Werke des Meisters aufführt, sondern es auch eingehend würdigt und behauptet, Cimabue hätte sich darin grosse Mühe gegeben, um dem bereits erworbenen Rufe zu entsprechen. Wir werden Vasari darin nicht Unrecht geben, wenn wir uns erinnern, dass jene Kirche um ca. 1250 vielleicht von Arnolfo di Cambio[1]) erbaut, damals Modekirche gewesen sein mag und gewiss nur Künstler von Namen zu ihrer Ausstattung berufen worden sein dürften. Villani erzählt, ihre Façade sei mit Mosaiken geschmückt gewesen. Diese sind leider später zu Grunde gegangen, so dass wir kein Mittel haben, nachzuprüfen, ob nicht auch sie aus der Hand des Cimabue, den wir noch als Mosaicisten kennen lernen werden, hervorgegangen seien. Jedenfalls liessen die Mönche von Vallombrosa, der köstlichen Waldeinsamkeit bei Florenz, Benedictiner, die bei S. Trinità ein Kloster haben, das Bild des Hauptaltares von ihm anfertigen.

Wir haben es bereits eingehend betrachtet und gefunden, dass die toscanische Composition der Madonna mit dem Kinde und das individuelle, in dem eigenartigen Throne sich äussernde Element des Künstlers verschwinden gegen den byzantinischen Geist des Ganzen, der in der Typik der Engel und der unten angebrachten Prophetenbrustbilder so stark hervortritt, dass nur ein ganz directer Einfluss der byzantinischen Kunst auf Cimabue vorliegen kann, wie er sich ebenso unzweideutig auch in den Evangelisten zu Assisi geltend macht. Die Nachricht des Vasari und des Fragmentes, dass nach Florenz berufene griechische Maler seine Lehrmeister gewesen seien, gewinnt dadurch an Gewicht. Es steckt, so viel dagegen geschrieben worden

[1]) Vergl. Frey, Loggia dei Lanzi, p. 86.

sein mag, entschieden etwas mit der Wahrheit Zusammentreffendes dahinter. Ich muss mich heute damit begnügen, dieses Factum zu constatiren: die Arbeiten an dem Mosaik des Baptisteriums werden wohl das Mittel sein, doch wird uns darüber die Verfolgung des Byzantinismus in Italien Aufklärung zu geben haben.

Cimabue sucht in dieser Madonna dadurch eine besondere Wirkung zu erzielen, dass er die Gottheit, welche er an und für sich unerreichbar hoch thronen lässt, mit Gestalten umgibt, die, selbst durchdrungen von scheuer Anbetung, in dem Beschauer eine gleiche Stimmung hervorrufen sollen. Darin bleibt sich Cimabue in allen seinen Madonnen gleich. Nur die Formen, unter denen er die einzelnen Gestalten bildet, wechseln und geben uns so die Mittel in die Hand, des Künstlers Entwicklung zu verfolgen. In dieser ersten Madonna ist der Thron schwerfällig und so hoch auf ein Podium gestellt, dass die Gottesmutter weit über den Betenden thront. Der porträtartig nüchterne Kopf der Madonna, ihre kalten Augen, insbesondere die kurze derbe Hand, verraten das Studium des Modells: die Wärme der Auffassung, der Versuch, Göttlichkeit auf diese Züge zu lagern, fehlt vollständig. Ebenso bei Christus, wo der en face gestellte Kopf, die segnende Rechte, die Rolle in der Linken als traditionelle Attribute über den Mangel der Empfindung hinweghelfen sollen. Den strengen, unschönen Gesamteindruck bestimmen in erster Linie die den Thron umgebenden Engel und die Propheten unter demselben. Das stereotype Zu- und Abneigen des Kopfes, der Schnitt des Gesichtes, besonders die scharfkantige, aus breiter Wurzel entspringende, unten knollige Nase, die Haartracht und die stilisirt zu beiden Seiten des Kopfes aufflatternden Bänder, der edelsteinbesetzte Nimbus, das reich verzierte Schuhwerk — Alles vereinigt sich, um die Engel byzantinisch und altertümlich erscheinen zu lassen. Die geschmacklose Anbringung der Propheten und die griechische Typik, die ihnen ganz unzweideutig auf der Stirne steht, zeigen deutlich, dass der Künstler den durch Jahrhunderte zu scharfer Ausbildung gekommenen Vorschriften einer bestimmten Schule folgt und noch zu befangen ist, um seine innerste Natur in den Gebilden seines Pinsels verkörpern zu können.

Die Madonna Rucellai bildet dazu den directen Gegensatz. Trotzdem bezeichnet sie die nächste Etape in des Künstlers Entwicklungsgang. Vasari und das Fragment führen sie als das Hauptwerk des

Meisters unter dessen späteren Werken auf und irren sich darin eben so sehr wie mit dem Ansatz der Arbeiten in S. Croce und indem sie Cimabue nach Vollendung der byzantinischen Madonna nach Pisa gehen lassen. Dass Cimabue in der Zwischenzeit andere Arbeiten ausgeführt hat, ist natürlich. Dahin mögen z. B. die Fresken der Façade des nach seinem Gründer Porcellana genannten Hospitals von SS. Jacopo e Filippi gehören: die Verkündigung Mariä einerseits, Christus mit Kleophas und Lucas andererseits. Wenigstens liesse sich mit dieser Entstehungszeit combiniren, was Vasari von ihnen sagt: dass Cimabue darin jene alte Manier abgelegt habe, indem er in diesem Werke das Zeug, die Kleider und andere Dinge ein wenig lebendiger, natürlicher und weicher gemacht habe als in jener Manier der Griechen, die ganz voll Licht und Profilirung sowohl im Mosaik, wie in den Gemälden sei. Wir können Vasari nicht nachprüfen, die Fresken sind zu Grunde gegangen. Aber die Kritik des Aretiners bezeichnet eine der charakteristischen Wandlungen im Stile Cimabue's von der Madonna aus S. Trinità zu der in S. Maria Novella.

Wir haben diese letztere im Gegensatz zu der byzantinischen und der späteren römischen die „zierliche" Madonna des Cimabue genannt und die Behauptung aufgestellt, dass, da Neuerungen wie die elliptische Form der Augen und die schmale, überfeine Hand eine Wandlung auf Grund des Naturstudiums allein nicht zulassen, da überdies die herbe, unschöne Manier der byzantinischen Madonna niemals durch eigenes Ringen zu dieser zierlichen werden konnte, der directe Einfluss einer fremden Kunstweise vorliegen müsse. Weiter, dass dieser Einfluss von Siena ausgegangen sein dürfte, wo wir in Guido's Madonna in S. Domenico genau dieselben Eigentümlichkeiten fanden, welche Cimabues zweite Manier charakterisiren und von denen sich in Cimabue's byzantinischer Madonna keine Spur findet. Deshalb, schlossen wir, ist es wahrscheinlich, „dass Cimabue nach Schöpfung der byzantinischen Madonna in Siena gewesen sei, sich neben Guido gebildet und unter dem Einflusse localer Charakterzüge den Anstoss empfangen haben müsse, seine alte herbe und strenge Manier aufzugeben und gerade im Gegenteil in der Verkörperung holder Schönheit und milder Hoheit sein Ideal zu suchen".

Es ist notwendig, dass wir Guido da Siena, respective seinen Werken näher treten. Wir sind diesem Künstler gegenüber insofern

besser daran als bei Cimabue, da wir ein inschriftlich von ihm bezeugtes Werk, eben die Madonna in S. Domenico besitzen:

„Me Guido de Senis diebus depinxit amenis,
Quem XPS lenis nullis velit agere penis.“

steht am vorderen Rande des Fussschemels, worauf um die Ecke desselben nach der Schmalseite hin folgt: „AÑO · D · M : CC XX I.“ Giulio Mancini in seinem oben in der Einleitung citirten Tractat[1]) kennt dieses Datum nicht. Das ist von einiger Bedeutung, wenn man dazu hält, dass gerade diese Jahreszahl den Gegenstand langen wissenschaftlichen Streites bildet. Heute gibt Jeder zu, dass diese Madonna unmöglich 1221 entstanden sein könne, und Gaetano Milanesi[2]) weist mit allgemein anerkannten Gründen, unter denen jedenfalls die paläographischen mit obenan stehen, nach, dass die Inschrift frühestens aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen könne. Er nimmt weiter an, dass die Schrift im Laufe der Jahre verblasst und deshalb erneut worden sei, wobei der Restaurator die Jahreszahl falsch copirte, indem er das Zahlzeichen L in der Mitte und ein X vor dem Einser wegliess. Ersteres gebe ich zu, letzteres ist durchaus nicht zwingend, vielmehr kann es ursprünglich ebensogut 1271 oder 1272 als 1281, wie Milanesi annimmt, geheissen haben. Doch das fällt vorläufig nicht ins Gewicht. Sehen wir uns die Madonna näher an.[3])

Sie sitzt in einem weiten, mit verschiedenfarbigen Holzarten ausgelegten Thronstuhl, an dem die Lehne in der Art gebildet ist, dass die Säulen ein gebogenes, mit Zackenornament gekröntes Mittelstück verbindet, an dem in Abständen eine Draperie befestigt ist. Die Madonna mit dem Kinde ist wie bei Cimabue in der seit ca. 1230 in Italien üblichen Art gruppirt: das Kind nach rechts gesetzt, den Kopf zu demselben geneigt. Der Contour des von dem Mantel getrennten weissen Kopftuches schliesst sich genau der Kreisform des mit eiförmigen Edelsteinen geschmückten Nimbus an. Das Tuch selbst, unter dem ein anderes edel gefaltetes hervortritt und das Gesicht umrahmt, fällt in noch etwas gezwungenen Falten auf die Schultern herab. Das Gesicht mit langem, schmalem Oval zeigt hochgeschnittene Augen

[1]) Handschrift der Capponiana, Nr. 231, p. 60.

[2]) „Della vera età di Guido“ im Giornale Storico degli Archivi Toscani III (1859).

[3]) Phot. von Lombardi in Siena, Nr. 490.

mit elliptischer Iris, die Augenbrauen gehen in grossem Bogen in die lange schmale Nase über. Der Mund ist klein; der Mantel umgibt den Körper in stark gebrochenen steifen Falten, besonders charakteristisch ist der schräge Zwickel von der rechten Schulter herab zum Ellbogen, der sich dann im Winkel nach dem Schoosse hin fortsetzt. Das Untergewand ist hoch gegürtet und von emailartiger Struetur. Die Hand ist nicht zu breit mit langen nicht zu schmalen Fingern. Das Christuskind trägt nur die kurze Tunica, die durch eine Binde um den Leib gegürtet ist, die gekreuzten Füsse sind nackt. So sitzt es in einem weissen Tuche auf der linken Hand der Mutter, die es an der Hüfte festhält. Die Linke Christi ruht auf der tragenden Hand, die Rechte ist vor der Brust segnend erhoben. Der Kopf mit hoher Stirn, aus der das Haar gekämmt ist, mit kurzer breiter Nase, aufgeworfenem Munde und runden Backen, blickt zur Mutter auf. Oben durch einen Kleeblattrahmen geschieden, schweben rechts und links je drei Engel. — Wenn wir den Gesamteindruck kurz bezeichnen sollen, so ist es der ernster, nicht unschöner Würde, erhöht durch künstlerisches Durchdringen der Körperformen, was besonders beim Christkinde hervortritt.

Man schreibt dem Guido und wie ich glaube mit vollem Rechte eine zweite Madonna zu, die sich heute in der Akademie zu Siena befindet.[1]) Der Meister gibt hier nur das Kniestück derselben Gruppe. Die Lehne ist dieselbe: ein flacher Bogen mit Zackenornament, darunter die in Abständen befestigte Draperie. Doch ist die Wirkung schwerfälliger wegen der auf die Zacken gesetzten Kugeln und der eingelegten kreisrunden Steine. Die Gruppirung der Madonna mit dem Kinde ist die beobachtete. Den Kopf umgibt der wieder mit grossen elliptischen Steinen umränderte Nimbus. Das weisse, noch etwas schwerfälliger gelegte Kopftuch schliesst sich wieder seiner Peripherie an. Statt des schönen Schleiers tritt darunter ein Häubchen hervor, wie wir es in den byzantinischen und öfters auch in älteren italienischen Madonnenbildern, z. B. auch bei der Madonna del Carmine in Siena sehen. Der Kopf fällt ungemein gegen den der Madonna von S. Domenico ab. Der Gesichtsschnitt ist eckig, breit, man könnte sagen hölzern. So auch die Züge: scharfgeschnitten und ohne jedes Feingefühl in einander übergeleitet; im Grunde aber die bereits con-

---

[1]) Phot. von Lombardi in Siena, Nr. 502.

statirten Formen: grosse Augen mit elliptischer Iris, die Brauen in grossem Bogen zum hier noch breiten, langen Nasenrücken übergeleitet. Auffallende Oberlippe, grosser breiter Mund. Der Mantel ist so leblos wie der der ersten Madonna, der charakteristische Zwickel von der rechten Schulter zum Ellbogen und der Winkel von da zum Schoosse fehlt nicht. Das Untergewand tritt mit seinen Emailfalten, die ganz stereotyp auf einem sofort nachzuweisenden Madonnenbilde Guido's aus derselben Zeit wiederkehren, geradezu abstossend hervor. Die Hand, in der Grundform der in S. Domenico gleich, ist ohne Formempfindung. Das Kind trägt genau die Gewandung wie oben: Tunica mit Leibbinde, die Füsse sind nackt, der Kopf sehr nachgedunkelt, doch nicht variirt; dafür steif nach links blickend, wohin auch die segnende Rechte sich streckt, während die Linke eine kreuzweis gebundene Rolle in den Schooss stützt. Oben schweben wieder die Engel. — Die Madonna gehört wohl unzweifelhaft Guido an und repräsentirt seine ältere Manier, die wir nur als banausisch hölzern, ohne eine Spur der später im Vergleiche d a z u anffallend hervortretenden Empfindung für Formenschönheit bezeichnen können.

Dieser älteren Manier gehört nun noch eine zweite Madonna an, die man, warum das weiss ich nicht, bis heute dem M a r g a r i t o n e zu schreibt.[1]) Wahrscheinlich weil sie sich in der P i n a k o t h e k zu A r e z z o befindet und durch Entstellung der Farben so hässlich geworden ist, dass man sie für Margaritone gerade gut genug hält. Ein vergleichender Blick auf das Bild des Guido in der Akademie genügt, um darin ein noch älteres Werk dieses Meisters erkennen zu lassen. Die Uebereinstimmung ist Zug für Zug so schlagend, dass ich mir die Beschreibung erspare. Hier zeigt sich am klarsten, was Guido war und dass er niemals d u r c h s i c h s e l b s t auf die Höhe der Madonna von S. Domenico hat gelangen können.

Vielmehr machen wir auffallender Weise beim Vergleiche dieser ersten mit seiner späteren Manier eine ähnliche Wahrnehmung wie bei Cimabue mit Rücksicht auf dessen erste byzantinische und seine spätere zierliche Madonna. Die Art der Wandlung ist bei beiden Künstlern fast dieselbe. Aufgewachsen in den ausgeprägten Traditionen einer stumpfsinnig schaffenden Schule, die ihren Ruhm nach der

[1]) Phot. von Alinari in Florenz, Nr. 10475.

Quantität der gelieferten Werke mass, schliessen sich Beide in ihren früheren Arbeiten diesen Traditionen an: Cimabue der byzantinischen, Guido einer aus dieser durch Degeneration entstandenen local sienesischen. Der Unterschied ist nur der, dass wir in Cimabue's byzantinischer Madonna den grossen Meister ahnen, während wir den Guido in jener Zeit mit einem Achselzucken bei Seite legen.

Um so mehr muss es uns wundern, in dieses Mannes einzig auf uns gekommenem Werke aus seiner späteren Zeit künstlerischen Geist zu finden. Begreiflich wird uns das nur, wenn wir annehmen, dieser ehemalige Stümper habe sich an einer fremden Künstlernatur aufgerichtet, die Berührung mit einer solchen habe das bis dahin in ihm schlummernde Fünkchen zur hellen Flamme angefacht. Wie wir bei Cimabue auf Guido und seinen Einfluss verfallen sind, so geht es uns hier bei Guido umgekehrt. Jedem wird sich der Gedanke aufdrängen: da Cimabue eine solche Künstlernatur war und wir überdies eine Anlehnung seiner zweiten Manier an gewisse Eigentümlichkeiten Guido's wahrnehmen, so dürfte wahrscheinlich er jenen wohlthätigen Einfluss auf den Sienesen ausgeübt haben. Das könnte wohl sein, dürfte zum Teil auch wirklich so sein. Aber im Wesentlichen liegen die Beziehungen doch anders. Denn zwischen Cimabue und Guido steht vermittelnd ein Dritter.

Das fordert schon die Qualität des Einflusses, wie er in gleicher Weise bei Cimabue und bei Guido als Anstoss der Wandlung angenommen werden muss. Beide sind in ihrer ersten Manier herbe, Cimabue byzantinisch, Guido hölzern. In ihrer zweiten Manier spricht aus Beiden warme Empfindung für Schönheit. Da aber weder der Eine noch der Andere ursprünglich etwas davon besass und die herbe Art Beiden zuerst so eingeboren war, dass eine Wandlung durch eigenes Streben unmöglich erscheint, so kann nur ein Dritter, der zwischen Beiden stand, als bewegendes Moment gedacht werden.

Dieser Dritte ist Coppo di Marcovaldo, ein Künstler, den man bis heute fast nur im Index der älteren Florentiner Meister vor Cimabue citirt finden kann. In einer Handschrift der Chigiana, die, wie ich glaube, wahrscheinlich den gesuchten Tractat des Giulio Mancini „Descrizione delle cose più notabili di Siena" vom Jahre 1625 enthält, erfahren wir, dass ein heute über dem zweiten Altar rechts von S. Maria dei Servi zu Siena befindliches Madonnenbild einst die In-

schrift trug: „MCCLXI. Coppus de Florentia me pinxit." Von demselben Bilde sagt eine Handschrift der Communalbibliothek zu Siena über den Convent und die Kirche der Serviten vom P. Filippo Buondelmonti, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte, dass sie das Werk des Coppo di Marcovaldo sei.[1]) Die erwähnte Inschrift verschwand später, man kam über den Autor in Ungewissheit und in unserem Jahrhundert erst erfand ein sienesischer Kunstschriftsteller, Romagnoli, den Diotisalvi Petroni als Urheber.[2]) — Was nun für die Glaubwürdigkeit dieser Nachrichten entscheidend ins Gewicht fällt, ist, dass wir diesen Coppo di Marcovaldo nicht nur von seiner Madonna her kennen, er vielmehr zu gleicher Zeit mit umfassenden Arbeiten am Dome von Pistoja beschäftigt war. Ciampi[3]) veröffentlichte ein Document, aus dem hervorgeht, dass derselbe Coppo im Jahre 1265, also nur vier Jahre nach Schöpfung der in Rede stehenden Madonna, eine Wand der Capelle mit Fresken geschmückt habe. Auf diesen Coppo, respective Jacopo können wir, scheint mir, auch die Nachricht bei Ciampi[4]) beziehen, dass ein gewisser Lapo[5]) im Jahre 1259 eine Madonna mit dem Kinde an der Façade des Domes von Pistoja gemalt habe. Eine andere von Dondori[6]) gebrachte Notiz besagt, dass von Coppo ausserdem eine Madonna mit dem Kinde existire, welche einst in einem Tabernakel des Hauptaltares in demselben Dome von Pistoja stand, dann aber nach S. Luca übertragen worden sei. Endlich soll nach Cavalcaselle und Crowe[7]) ein Crucifix, datirt 1275, von Coppo ebenfalls im Dome zu Pistoja existirt haben. Von allen diesen Werken findet sich heute keine Spur mehr. Doch genügen die Daten. Sie stimmen chronologisch zu sehr mit der zuerst angeführten Nachricht, als dass ein begründeter Zweifel an der Echtheit der Madonneninschrift noch möglich wäre.

---

[1]) Vergl. die Vasari-Commentatoren bei Milanesi, I, p. 266.

[2]) G. Gargani hat im Buonarroti von 1874, p. 160 diesen Process sehr klar dargestellt.

[3]) Notizia della sagrestia Pistoiese, p. 143, doc. XXII.

[4]) l. c., p. 142, Doc. XXI. Vergl. Cav. et Crowe a. a. O., S. A., 1886, p. 296.

[5]) Jacopo, Giacomo, Como, Coppo, Ciacco, Ciapo, Ciappo, Jaco, Jago, Lapo, Lappo, Jacopino, Pino, Jacoperino, Perino, Jacobino, Bino, Giacomino, Comino, Jacobuccio, Buccio, Jacopuccio, Puccio, Giacomozzo, Mozzo, Giacominuccio, Minuccio, Giacominozzo, Nozzo, Jacopaccio, Paccio, Jacobaccio, Baccio.

[6]) Pietà di Pistoja, p. 15, bei Ciampi p. 86.

[7]) a. a. O., D. A. I, p. 166, Anm. 15; I. A., 1886, I, p. 303, Anm. 2.

Coppo ist somit 1261 in Siena, 1259, 1265 und 1275 in Pistoja thätig. G. Gargani macht die Conjectur, dieser Coppo oder Jacopo sei derselbe, „qui Lapus vocatur filius quondam Marcovaldi de populo sancti Pancratii", der in Florenz am 27. November 1232 einen Contract schloss. Jedenfalls spricht dafür, denke ich, dass Coppo thatsächlich „de Florentia" war, wie die Madonneninschrift meldet. Ist dies aber richtig, dann bekommen wir als Grenzen für das Auftreten des Coppo 1232—1275 und als normale Lebenszeit ca. 1210—1280, so dass dieser Meister dem Cimabue um eine Generation voraus wäre. Gargani glaubt weiter, dass Coppo sich in seinem Alter, d. h. bereits 1261, ganz in Siena niedergelassen habe, wo seine Nachkommen nachweisbar wären, so zum Beispiel ein Sohn Marcovaldo und der Sohn desselben, Giacomo (Coppo), der 1323 Notar, 1359 mit im Stadtregimente war und in diesem Jahre von der Republik als Gesandter nach Florenz geschickt wurde.

Man halte nun zusammen. Dieser Coppo siedelt von Florenz nach Siena über, wo er 1261 nachweisbar ist. Die byzantinische Madonna des Cimabue ist ca. 1260, die zierliche ca. 1267 gearbeitet, wie ich unten nachweisen werde. Die Madonnen von Guido's erster Manier dürften den fünfziger Jahren angehören, die Madonna in S. Domenico kann frühestens 1271 entstanden sein, wenn man der Inschrift irgend welche Bedeutung beilegt. Die Umwandlung in dem Stil beider Meister vollzieht sich somit in den sechziger Jahren. Aus einigen Merkmalen schliessen wir, Cimabue müsse in dieser Zeit mit Siena und Guido in Berührung gekommen sein, doch müsse zwischen beiden ein Dritter vermittelnd und anregend gestanden haben. Und nun stellt sich heraus, dass ein Maler und Landsmann des Cimabue in genau derselben Zeit in Siena ansässig wurde und daselbst künstlerisch thätig war. Das allein dürfte genügen, unser ganzes Interesse auf diesen Mann zu concentriren. — Treten wir nun vor das uns von Coppo einzig erhaltene, inschriftlich im Jahre 1261 entstandene Werk, die Madonna in den Servi zu Siena.[1])

Sie ist überlebensgross und schliesst sich in der Gruppenbildung dem wahrscheinlich seit 1230 gebräuchlichen Typus an. Ihr Thron zeigt durchaus die für den byzantinischen kaiserlichen Thron charak-

[1]) Neuerdings phot. von Lombardi in Siena, abg. bei Rosini, Storia, I, Tav. VI unter dem Namen des Diotisalvi Petroni.

teristischen Merkmale: über dem niedrigen, an der Vorderseite mit miniaturartigem Blätterschnitzwerk geschmückten Sitze, auf dem ein Polster liegt, erhebt sich die Lehne mit ausgebauchten Seitenstäben, die ähnlich wie bei Cimabue gedrechselt sind. Das Innenfeld füllt die bekannte helle Draperie. Die Madonna trägt einen Mantel vom Schnitt der griechischen Penula, das Kopftuch ist davon getrennt, die Füsse sind mit den byzantinischen Prunkschuhen bedeckt. Sie setzt dieselben auf das Polster des Fussschemels in der Art, wie wir es stets in den Evangelistenbildern sehen, d. h. mit scheinbar höher aufgesetztem linkem Fusse, ein Motiv, zu dessen Begründung Cimabue offenbar die zum Sitze emporführenden Stufen erfand. Das Gewand ist ohne Verständniss geordnet: man betrachte die Falten des rechten Armes, die prismatischen Steilfalten des herabfallenden Zipfels, die Ausstrichelnug etc. Soweit, d. h. Thron und Gewandung bis auf das gesonderte Kopftuch ist Alles byzantinisch.

Nun aber der Kopf der Madonna. Das Tuch ist fast genau so gelegt wie in Guido's alter Manier, bezeichnend aber tritt dazu, dass darunter nicht das byzantinische Häubchen, sondern der schöne weisse Schleier hervortritt, den wir in Guido's reifer Madonna bewundert haben. Was aber vor Allem ausschlaggebend in die Untersuchung eintritt, das ist der Gesichtstypus. Sollte man den Einwand erheben, der Kopf könne übermalt sein, so habe ich dagegen zu erwidern, dass dies dann in der Absicht geschehen sein müsste, ihn nicht nur dem Guido, sondern vor Allem auch Cimabue's zierlicher Madonna verwandt zu machen. Man lege diesen Kopf zwischen jene beiden und reihe an letztere noch bei Cimabue die byzantinische, bei Guido die Madonna der Akademie an. Besonders bei dem empfänglichen Cimabue ist die Assimilirung frappirend: in der Neigung des Kopfes und der Art, wie der Hals ansetzt, im Schwunge der Brauen, im Schnitte der Augen, besonders der mehrfach betonten Aenderung der kreisrunden in die elliptische Iris, in der langen Nase, in erster Linie aber in dem erst bäuerisch breiten, dann fast genau dem Coppo nachgeahmten Munde mit zierlich geschwungener Oberlippe, stark markirtem Kinn u. s. f. — Bei Guido ist die Anlehnung eine mehr äusserliche, und es wird gerade bei diesem Vergleiche besonders klar, was er gegen Cimabue war. Er scheint schon in seiner frühen Manier unter Coppo's Einfluss zu stehen, doch beschränkt sich dieser

auf die Anbringung des gleichen Kopftuches und die elliptische Form der Iris. In der Madonna von S. Domenico hat er dann auch Coppo's weissen Schleier angenommen. Der Kopf ist ganz unvergleichlich besser geworden, erreicht aber noch lange nicht den des Coppo, obwohl er ihm durchaus verwandt ist.

Etwas Aehnliches können wir beim Kinde beobachten. Coppo setzt es auf die Hand der Mutter, die in ein plump gefaltetes Tuch gehüllt ist. Ebenso ungeschickt ist das Kleidchen Christi gelegt, welches von der Leibbinde zusammengehalten wird und nur bis zu den Knieen reicht. Die nackten Füsse stehen in der Hand der Mutter auf. Die Linke hält einen Gegenstand, die Rechte ist segnend nach links erhoben. Dorthin und etwas nach aufwärts gerichtet, wendet sich auch der Blick. Die Formen des Kopfes sind durchaus kindlich, wie bei Guido. — Das Kind in Cimabue's zierlicher Madonna hat absolut nichts gemein mit dem der byzantinischen. Dagegen gleicht es dem des Coppo in vielen Zügen aufs Haar: in der Wendung nach links, in der Haltung der Arme, der Art, wie die Madonna es trägt, was besonders beim Vergleiche mit der byzantinischen auffällt, in erster Linie aber in der Bildung des Kopfes, der Haartracht, der Form des Ohres, auch in den Zügen, obwohl diese bei Coppo kindlich, bei Cimabue göttlich sind. — Guido's Knabe ist bekanntlich stark übermalt, auch zeigt sich hier wieder, dass er bereits in seiner älteren Manier Einiges vom Coppo hat: die Art des Sitzens, die Haltung der Hände, den Kopftypus, vor Allem aber wieder ein rein äusserliches Merkmal: die Gewandung mit der Leibbinde, die er auch in S. Domenico beibehält. Im Uebrigen macht wohl gerade der Knabe im letzteren Bilde, trotz der Uebermalung, den Hauptteil dessen aus, woraufhin wir Guido in seiner zweiten Manier geweccktes künstlerisches Empfinden nicht absprechen können.

Es bliebe noch übrig, einen Blick auf die Formen der Hand zu werfen. Coppo bildet sie breit mit ungemein langen, schmalen, dreigegliederten Fingern und breiten Nägeln. Der schmale Handteller in Cimabue's Madonna Rucellai ist in dem zierlichen Geiste der Engel gehalten. Dagegen sind die Finger die des Coppo. Die Hand des Guido, zuerst hölzern, wird später belebt und ist nicht sehr von der des Coppo verschieden.

So weit äussert sich der Einfluss des Coppo di Marcovaldo auf Cimabue und Guido. Ich stelle mir vor, dass der ältere Florentiner

Meister ca. 1250 nach Siena übersiedelte, und dass dort Guido in sein Atelier trat, ihn zuerst in Einzelheiten copirte und damit seine banausische Manier schon einigermassen verbesserte, durch längeres Zusammenleben mit dem Meister aber allmählig zu eigenem künstlerischem Leben geweckt wurde. Coppo aber ist der Mann, welcher an die Stelle byzantinischer Ikonen von versteinertem Ernste warm empfundene Schönheit und Grazie zu setzen wusste. Dahin war Cimabue bei Schöpfung seiner byzantinischen Madonna noch nicht gelangt. In jener Zeit weilte Coppo nicht mehr in Florenz, wohl aber hörte man dort von seinem Ruhme. Cimabue wird diesen Landsmann, nachdem er sich durch Schöpfung seines ersten grösseren Bildes etwas selbständig gemacht hatte, aufgesucht haben. Frei von den Fesseln der bis dahin auf ihm lastenden Tradition, wird er mit empfänglichem Geiste nach Siena gegangen sein. Er war damals in den zwanziger Jahren. Angeregt durch Coppo, fing er an, die alte Manier abzustreifen. Ja er ging allmählig über diesen hinaus: seine zierliche Madonna verkörpert den Triumph der neuen Richtung. Vielleicht hat er in Siena auch das Urbild seiner so auffallend umgestalteten Engelsfigürchen gefunden.

Wenn wir annehmen, Cimabue habe seine zierliche Madonna unter den bei Coppo und in Siena gesammelten Eindrücken ausgeführt, so müsste dieses Bild in ungefähr die zweite Hälfte der sechziger Jahre zu setzen sein. Und das wird durchaus bestätigt. Halten wir damit zunächst gleich hier zusammen, was Vasari und das Fragment von dem Besuche Carls von Anjou berichten. In seiner ersten Auflage erzählt Vasari, derselbe habe damals stattgefunden, als Carl herabzog, um, vom Papste Urban, dem grössten Feinde Manfreds, gerufen, Besitz von Sicilien zu ergreifen. In der zweiten Auflage lässt Vasari diesen Zusatz weg, weil das Fragment ihn nicht enthält. Die Nachricht war allerdings falsch, denn Carl ging zur See nach Rom, als er vom Papste gerufen wurde. Suchen wir aber nach einer andern Gelegenheit seines Besuches in Florenz, so bietet sich in erster Linie Giovanni Villani's Bericht zum Jahre 1267 passend dar:[1] „Als Carl von dem Papste zum Vicar von Toscana gemacht worden war, kam er aus Apulien dahin und zog am 1. August mit seiner Baronie in Florenz ein. Er wurde von den Florentinern mit grossen Ehren,

[1] VII, c. XXI. Bei Muratori, XIII, Spalte 245.

wie einer ihrer Herren empfangen, indem ihm der Carroccio und viele Bewaffnete entgegengeschickt wurden. Und er blieb acht Tage in Florenz und machte viele angesehene Männer zu Rittern" etc. Wenn wir dazu halten, dass die Madonna Rucellai nach Vasari später in Procession in die Kirche übertragen wurde, etwa in der Art, wie es der Anonymus von der Majestas des Duccio erzählt,[1]) also von den Florentinern in hohem Grade geschätzt worden sein muss, so erscheint es gar nicht undenkbar, dass man Carl von Anjou unter Anderem auch die Ehre anthat, ihn in Cimabue's Atelier vor Porta S. Pietro zu führen und ihm die bis dahin von Niemandem gesehene Madonna zu zeigen. Es wäre unnütz, sich hier weiter um die Datirung zu bemühen. Das Nachfolgende bestätigt die angedeutete Möglichkeit, ja es fordert deren Wahrheit als Schlüssel der nun in neue, unerwartete Bahnen einlenkenden Thätigkeit des Cimabue.

Wir sind bei Rom angelangt. Cimabue, aus der byzantinischen Manier hervorgehend, wie seine Madonna aus S. Trinità beweist, wurde zur Schönheit durch Coppo und zugleich wahrscheinlich durch den Einfluss Siena's geführt. In diesem Stadium schuf er die Madonna Rucellai, welche seit Vasari als sein Hauptwerk galt und in erster Linie zur Charakteristik seines eigensten Stiles herangezogen wurde. Mit Unrecht, denn Cimabue erreicht seinen Höhepunkt erst in den Fresken von Assisi, wo er seine Sixtina, eine Madonna schafft, in der er sich selbst und seine Zeit mächtig überragt. Beim eingehenden Studium dieses und einiger seiner übrigen Fresken in Assisi kamen wir zu dem Postulat, dass eine derartige Schöpfung nur möglich war, wenn Cimabue zuvor längere Zeit in Rom gewesen und von der Grösse antiker Monumente inspirirt worden sei.

Darauf entdeckten wir in einem der Evangelistenbilder der Oberkirche eine Ansicht Roms von der Hand des Cimabue und schlossen auf Grund der unmittelbaren Wahrheit der darin vereinigten Monumente zum andern Mal auf einen Aufenthalt Cimabue's in Rom. Bei dem Versuche, diese Stadtansicht einzuordnen in die Reihe der bis jetzt bekannt gewordenen Pläne vor und nach Cimabue, sind wir

[1]) Vergl. Crowe und Cavalcaselle, D. A., II, p. 213.

endlich zu der Ueberzeugung gedrängt worden, dass Cimabue der Urheber jenes Typus perspectivischer Stadtansichten gewesen sein müsse, welcher in den folgenden Jahrhunderten, bis auf die Zeiten Benozzo's, Alberti's oder Mantegna's immer und immer wieder, später mit einigen Veränderungen copirt worden ist. Dabei ergab sich eine Kreuzung der äussersten Datirungsgrenzen, die ich in diesem Abschnitte zu lösen versprach.

Eine glückliche Fügung hat mir das Mittel in die Hand gespielt, die Richtigkeit all' dieser Aufstellungen zu erweisen und etwaige Schwierigkeiten zu heben. Im Archiv von S. Maria Maggiore zu Rom wird ein Notariatsact aufbewahrt, der an und für sich ohne jeden Bezug auf unseren Meister, dadurch die grösste Wichtigkeit für diese Untersuchungen erhält, dass unter den als Zeugen fungirenden Persönlichkeiten auch ein Cimmaboue pictor de Florencia aufgeführt wird.[1]) Der Act selbst hat für uns kein Interesse, um so mehr aber die Persönlichkeiten, auf die er sich bezieht und in deren Gegenwart er geschlossen wird, weil wir dadurch Kenntnis des Kreises erhalten, in dem Cimabue hier auftritt. Es dürfte daher gerechtfertigt erscheinen, wenn ich das Document tale quale abdrucke, wobei ich mir erlaube, die überall vollständig klaren Abbreviaturen zu lösen und den im Originale in einem Zuge geschriebenen Wortlaut der Deutlichkeit halber, in dem Gedankengange entsprechende Absätze zu teilen.

Rom, Archiv von S. Maria Magg. Perg. A. 45. — Rom, 18. Juni 1272.

Notariatsact Gregor's X.

In nomine domini. Anno ejusdem millesimo CC°. LXXII. Indictione XV. die VIIIvo mensis Iunii intrantis. Pontificatus domini Gregorii papae decimi. Anno primo.

In presentia mei Guidonis ballonis Parmensis Notarii et testium subscriptorum ad hec specialiter vocatorum et rogatorum: Reverendus pater frater Thomas miseratione divina sacrosancte Ierosolymitane Ecclesie patriarcha asserens oraculo vive vocis sibi a domino papae com-

[1]) Mein Copist Herr Marianni machte mich während der gemeinsamen Arbeit zuerst darauf aufmerksam, wofür ich mich verpflichtet fühle ihm auch öffentlich zu danken.

missum ad instanciam et in presentia Reverendi patris domini Ottoboni saneti Adriani diaconi cardinalis nt de dominabus qnondam ordinis sancti Damiani — que sunt apud ecclesiam sancti Andree de fractis prope sanctam Mariam majorem de Urbe, in qua ipse domine de Romanie exilio venientes fuerunt dudum per dictum dominum Cardinalem misericorditer collocate — provideret et ordinaret prout saluti animarum suarum melius expedire videret, vel eas in illo habitu dimittendo vel ad aliam Religionem et professionem transferendo, ita quod omnis controversia, turbatio et molestia —, que exorta fuisset vel exoriri posset imposterum inter dictas dominas ex una parte et Religiosos viros fratres Minores ex altera, ex quacumque causa, occasione vel modo — de cetero sopiretur, ita quod et dictis fratribus Minoribus nullum ex eis scandalum generaretur, et dictarum dominarum saluti et quieti ac stabilitati illius loci provideretur:

habita diligenti deliberatione cum Reverendo patre domino Opizone Dei gratia sacrosancte et Antiochene sedis patriarcha divine pietatis intuitu disquisitis prius ipsarum voluntatibus dominarum, provisis etiam et collatis cum predicto domino Opizone patriarcha Antiocheno omnibus que ad salutem dominarum illarum, ad Religionis cultum, ac dicti loci stabilitatem et incrementum possent imposterum pertinere et ut scandalo vel calumpnie quorumcumque Monasteriorum de Urbe precaveretur:

In nomine patris et filii et spiritus sancti absolvit dictas dominas omnes et singulas ab omni vinculo professionis regule sancti Damiani et transtulit eas ad professionem et regulam beati Augustini et constitutiones dominarum sancti Syxti de Urbe competentes eisdem secundum quem et quas a dictis dominabus universis et singulis professionem et obedientiam manualem vice et nomine dicti domini pape recepit. Volens ac statuens de dicti domini pape speciali mandato, ut dixit, ut eedem domine sint sub obedientia patrocinio et protectione Reverendi patris domini Ottoboni Cardinalis predicti a quo recipient visitatores correctores et confessores, prout idem dominus Cardinalis duxerit pro tempore ordinandum quamdiu vixerit, ita tamen quod post mortem suam semper simili modo habeant alium Cardinalem protectorem et defensorem de speciali mandato domini pape cui immediate subsunt sicut summo prelato Urbis et Orbis. Habitum quoque earum griseum prius mutavit in album ita quod tunicis et mantellis albis de cetero

utantur relictis eis capuccis griseis, et offitio divino Curie Romane et clausura perpetua sicut prius, ita quod ab aliis personis Religiosis essent discrete habitu vel professione et modo vivendi.

Quam ordinationem institutionem et translationem et habitus mutationem ipse domine universe et singule libenter et pruniptis animis susceperunt tam pro se, quam pro succedentibus eis in eodem Monasterio sancti Andree de fractis imperpetuum observandas et inviolabiliter tenendas in honorem dei et beate virginis, beati Andree, domini pape et Romane ecclesie cuius obedientie se totaliter ut dictum est submiserunt.

In quorum omnium testimonium et munimen perpetuum predictus dominus patriarcha Jerosolymitanus instrumento presenti ad instanciam dominarum ipsarum suum fecit sigillum apponi.

Actum Rome in domibus predictarum dominarum sancti Andree de fractis presentibus dicto domino patriarcha Antiocheno, fratre Raynaldo episcopo Marsiceno, domino Petro Paparano canonico ecclesie sancte Marie Majoris de Urbe, fratre Gualtero de Augusta, de ordine fratrum Predicatorum Gentile et Paulo Canonicis ecclesie sancti Martini in Montibus de Urbe, Presbitero Armano de sancto Petro de Clavaro, domino Jacobo Iohannis Sassonis de Urbe, et Cimabove pictore de Florencia, et aliis pluribus testibus vocatis ad ea specialiter et rogatis.

Et ego Guido predictus sacrosancte Romane ecclesie auctoritate Notarius etc.

„Ausgefertigt in Rom am 8. Juni 1272.“ Damit haben wir für Cimabue einen Fixpunkt gewonnen, den ersten aus dem 13. Jahrhundert und deshalb von einer Bedeutung, deren Tragweite wir im weiteren Verlaufe der Untersuchung kennen lernen werden. Im Augenblick begnüge ich mich mit der Constatirung der Thatsache, dass Cimabue in Rom geweilt hat und wende mich, in der Untersuchung über Cimabue's Lebensgang und Entwicklung fortfahrend, der Frage zu: wie ist er nach Rom gekommen und was hat ihn dort festgehalten?

Die Urkunde wird ausgefertigt im Hause der Nonnen von S. Andrea de fractis, einem später S. Andrea in Barbara genannten Kloster, das bei S. Maria Maggiore gelegen hat. De Angelis,[1]) der unsern Act

[1]) Basilica S. Mariae maioris descriptio etc., Romae 1621.

kennt, verzeichnet eine Kirche S. Andrea in seinem Plane des Esquilin hinter S. Antonio Abbate und sagt (p. 57), Papst Simplicius (468—483) hätte S. Andrea und das anstossende Kloster da aufgebaut, wo man jetzt S. Antonio Abbate sähe. Diese letztere Kirche ist eine Stiftung des Petrus Cappoccius, der 1259 starb und in seinem Testamente die nötigen Mittel zum Baue aussetzte. Während diese Gründung heute noch besteht und mit den daranstossenden Gebäuden als Militärhospital verwendet wird, ist S. Andrea, die alte Basilica Siciniana,[1]) von der man 1838 noch Reste im Bezirke des anstossenden Klosters sah, vollständig verschwunden und liegt begraben unter den Mietskasernen eines modernen Stadtviertels.

Das Kloster bewohnten zu Cimabue's Zeit die Nonnen vom Orden des heiligen Damianus. Um irgend welche mit den Minoriten vorgekommene Streitigkeiten zu lösen, werden dieselben ihres alten Gelübdes entbunden und in den Orden der Augustinerinnen aufgenommen. Der Act beschäftigt sich mit dieser Umwandlung und den mit ihr verbundenen Consequenzen.[2]) Der Papst Gregor X. (1272—1276) stellt die Nonnen unter den Schutz des Cardinals von S. Adriano Ottoboni Fieschi, welcher 1276 für einen Monat als Hadrian V. den päpstlichen Stuhl bestieg. In seiner Gegenwart bekommt Frater Thomas, Patriarch von Jerusalem, der in einem Erlass Carls von Anjou aus Siena vom 31. August 1273 als Dominicaner bezeichnet wird,[3]) den Auftrag, die Umwandlung des Ordensgelübdes und was damit verbunden ist vorzunehmen. Nach eingehender Beratung mit Opizo, dem Patriarchen von Antiochien, thut er dies in der Weise, wie sie das Document darstellt. Zeugen sind ausser diesen beiden: der Frater Raynaldus, seit ca. 1266 Bischof von Marsico. Er war Dominicanermönch und wurde 1273 als Erzbischof nach Messina versetzt, wo er 1282 starb;[4]) Petrus Paparonus, Canonicus von S. Maria Maggiore, der benachbarten Mutterkirche, aus einer im 12. Jahrhundert bekannten

[1]) Vergl. Ciampini, Vet. mon., I, Severano Mem. delle seste chiese di Roma, p. 685, De Rossi, Bull. di arch. crist., 1871, p. 5ff., K. Lange, „Haus und Halle", p. 283.

[2]) Die Urkunde wird erwähnt von de Angelis p. 57; Ciacconius, Vitae et res gestae pont. Rom., Romae 1677, p. 130; Cardella, Mem. stor. de Cardinali, Roma 1792—1794, I, 2, p. 283.

[3]) Archivio storico, Ser. III, Tom. XXII (1875), p. 250.

[4]) Gams, Series episcoporum, Ratisb. 1873.

Familie, die im 13. Jahrhundert in näheren Beziehungen zu S. Maria Maggiore stand, wie die Thatsache beweist, dass Johannes und Scotus Paparone gegen Ende des Jahrhunderts den Mosaikboden dieser Kirche herstellen liessen;[1]) Frater Gualterus de Augusta, der ausdrücklich als dem Orden der Predigermönche angehörig bezeichnet wird; Gentile und Paulus, Canoniker der benachbarten Kirche S. Martino ai Monti. Armanus, Presbyter von S. Pietro de Clavaro. Damit schliesst die Reihe der geistlichen Zeugen und es folgen zum Schlusse noch zwei weltliche: Jacobus Johannis Sassonis de Urbe, also ein römischer Adeliger, von dem wir jedoch leider nichts Näheres wissen. Das Geschlecht der Sasso blühte am Ende des 12. Jahrhunderts, in welcher Zeit wir einen Senator dieses Namens finden.[2]) Als letzter endlich Cimabue, dessen Identität trotz der Schreibung mit zwei m feststeht, durch den Zusatz „pictor de Florencia“.[3]) — An dieser Stelle möchte ich mir erlauben darauf hinzuweisen, dass, wenn Cimabue adelig gewesen wäre, dies wohl wie bei dem Sasso angegeben sein müsste.

Unter den geistlichen Zeugen haben wir zu scheiden Weltgeistliche und Ordensbrüder. Der Patriarch von Antiochia, Opizo, die Canoniker der benachbarten Kirchen von S. Maria Maggiore und S. Martino ai Monti und der Presbyter von S. Pietro in Clavaro bilden die Gruppe der ersteren. Die der letzteren besteht aus dem Patriarchen von Jerusalem Thomas, dem Bischof von Marsico Raynald, und dem Bruder Gualterus de Augusta. Alle drei sind Dominicaner. Das ist auffallend, erklärt sich aber daraus, dass es sich um eine Aufnahme in den Orden der Augustiner, nicht der Musterorden der Dominicaner, handelt, dem letztere immer noch nahe standen. Für uns aber ist dieses Resultat von Wichtigkeit, denn wir erhalten damit den Schlüssel dazu, wie Cimabue zu dieser Zeugenschaft gekommen ist.

Greifen wir auf Florenz zurück. Dort hat Cimabue in seiner Jugend für verschiedene Parteien gearbeitet, unter Anderm einmal bestimmt für die Benedictiner von Vallombrosa in S. Trinità. 1267 aber

---

[1]) Vergl. de Rossi in den Musaici cristiani.

[2]) Im Jahre 1189 Nicola di Giovanni, ebenso 1191 etc.; vergl. Vitali, p. 68 und 70, 71.

[3]) In den chronologisch vorhergehenden und nachfolgenden Documenten werden als Zeugen von den hier Genannten nur Angehörige der Paparoni genannt. 1286 (A. 52) eine Helysabeth Abbitissa monasterij Sci. Andree de fractis.

finden wir ihn im Dienste der Dominicaner, beschäftigt mit dem Madonnenbilde des Hauptaltars ihrer Ordenskirche. Dann kam die Berufung oder der freiwillige Zug nach Rom. Da dürfte es wohl der Dominicaner-Guardian von S. Maria Novella, und nicht, wie Vasari als Grund der Reise nach Pisa angibt, derjenige der Franciscaner von S. Croce gewesen sein, welcher dem scheidenden Künstler eine Empfehlung an die Ordensbrüder in Rom mitgegeben haben wird. Er mag von ihnen gut aufgenommen worden sein und in ihren Kreisen verkehrt haben, weshalb er sehr leicht gelegentlich einmal auch als Zeuge gebeten worden sein dürfte.

Wie nun, konnten ihn nicht vielleicht die Dominicaner auch nach Rom berufen haben, nachdem er sich doch so rühmlich im Dienste ihrer Florentiner Brüder bewährt hatte? Ich glaube nicht. Denn dann müssten sie vor Allem etwas für ihn zu arbeiten gehabt haben. Die römischen Dominicaner sassen am Aventin, wo ihnen, respective dem heiligen Dominicus selbst, Papst Honorius III. Savelli (1216—1227) seinen Palast und die Kirche S. Sabina eingeräumt hatte. In den Jahren 1238, 1248 und 1253 melden uns Inschriften die Einweihung von Altären; im Uebrigen werden die neuen Besitzer an der uralten Basilica mehr auszubessern, als neu zu schaffen gehabt haben. Wir stehen im Jahre 1272: vor demselben muss Cimabue berufen worden sein. Die Dominicaner aber beginnen sich erst 1280 in Rom künstlerisch zu regen, als sie und Papst Nicolaus III. durch Fra Sisto und Ristoro den Bau von S. Maria sopra Minerva beginnen lassen.

Wie also kam Cimabue nun eigentlich nach Rom? Die vorhergehenden Capitel lassen dafür einen gewichtigeren Zusammenhang ahnen, als dass wir uns damit begnügen könnten, anzunehmen, der Künstler sei, wie später Brunellesco und Donatello eben dahin gezogen, um zu studiren. Der Papst kann ihn nicht gerufen haben. Die Zeiten Innocenz III., Honorius III. und Gregor IX. waren vorüber, die Zeiten Nicolaus III. und Bonifacius VIII. noch nicht gekommen. Im dritten Viertel des Jahrhunderts hatten die Päpste keine Zeit und keinen Sinn für friedliche Schöpfungen der Kunst. Damals galt es, alle List und Ruchlosigkeit im Vernichtungskriege gegen die „Vipernbrut“ der Hohenstaufen spielen zu lassen. Zuerst 1263, dann 1268 zum zweiten Male erfolgt Carl von Anjou's Ernennung zum Senator

Roms. Der päpstliche Stuhl bleibt unbesetzt, die Cardinäle sind unentschlossen in Viterbo versammelt. Endlich am 1. September 1271 wählen sie Theobald Visconti, der im Orient weilt und erst am 13. März 1272 als Gregor X. seinen Einzug in Rom hält. Ihn kümmert die Kunst wenig, sein Sinnen und Trachten geht lediglich darauf hinaus, dem kranken Mann des Mittelalters nochmals aufzuhelfen, einen Kreuzzug zu Stande zu bringen. Deshalb geht er, nachdem er sich schon im Sommer 1272 nach Viterbo begeben hat, im Frühling des folgenden Jahres zum Concil nach Lyon. Wir sehen, ein Papst und speciell der in unserem Documente genannte Gregor X. kann nicht der Grund von Cimabue's Romreise gewesen sein.

Es bleibt noch eine Möglichkeit: der gebietende Mann in Rom war seit Urban IV. Carl von Anjou. Dass der provençalische Eroberer neben abenteuerlichen Raubzügen, Krieg und ritterlichem Spiel auch Kunst und Wissenschaft zu schätzen wusste, beweist er deutlich in Neapel. Aber auch Rom weiss davon zu sagen. Im Jahre 1265 ordnet er zum bleibenden Denkmal seiner Senatsgewalt die Gründung einer Universität an. Als im Jahre 1276 Innocenz V. gestorben war, befahl Carl seinem Kämmerer in Rom nachzuforschen, ob sich ein Porphyrsarkophag für die Bestattung des Papstes auftreiben lasse, wo nicht, ihm ein Grabmal fertigen zu lassen: „consimilem illi Comitisse attrebatensis et etiam si poterit pulchriorem“. [1]) Wir wissen ferner, dass tüchtige Künstler in Rom in seinem Dienste standen; sicher Arnolfo di Lapo, den, wie bekannt, die Peruginer im Jahre 1277 vom Könige zur Arbeit an ihrem Brunnen erbaten, worauf sie zur Antwort bekamen, der Vicar und Camerarius in Rom habe Auftrag erhalten, den Meister zu entlassen. Auch Cimabue wird daher wohl in Carl von Anjou's Diensten getreten und dieser wird es gewesen sein, der den Künstler nach Rom berief.

Im Zusammenhange mit dieser Annahme bekommt die Nachricht unseres Fragmentes und des Vasari unerwartet die höchste Bedeutung, dass Carl bei seinem Aufenthalte in Florenz das Atelier des Cimabue besucht habe. Wie ich oben nachzuweisen suchte, geschah dies im Jahre 1267. Cimabue stand damals, in Florenz wenigstens, auf der Höhe seines Ruhmes, die Madonna Rucellai musste Carl unter

[1]) Gregorovius, V, p. 621 und bei Vitali, p. 152.

allen Schöpfungen seiner Zeit als ein Wunderwerk erscheinen. Im Jahre 1268 wird Carl Senator von Rom auf Lebenszeit. Er zog Künstler an diesen Hof, und es ist nichts natürlicher, als dass er sich jetzt auch des Cimabue erinnerte und ihn zu sich berief. Um 1270 ca. wird unser Meister dem Rufe gefolgt und mit reichen Empfehlungen, unter andern der an die Dominicaner von S. Sabina versehen, in Rom seinen Einzug gehalten haben.

So weit also sind wir gekommen: Cimabue ist im Jahre 1272 in Rom, sein Aufenthalt dürfte in irgend einer Beziehung zu Carl von Anjou stehen. Das wird neuerdings bestätigt, wenn wir der Frage nachgehen, womit sich der Meister in Rom beschäftigt habe. Bei dem Versuche, seine künstlerische Entwicklung zu durchdringen, der uns zuerst auf Rom geleitet hatte, trat als erste Eigenschaft der nachrömischen Werke hervor: plastische Rundung und Fülle, eine Errungenschaft, die, wie wir an dem Gewand der römischen Madonna in Assisi überzeugend nachweisen konnten, auf ernstes Studium und Erfassen der Antike zurückgeht. Der intime Verkehr mit den Ueberresten der griechisch-römischen Kunst — und wir haben beim Durchgehen des Stadtplanes gesehen, wie viele es deren allein architektonische noch gab — muss einen Teil von Cimabue's römischen Tagen in Anspruch genommen haben. Gleich bei seinem Eintritte in die Stadt mächtig angezogen, wird er zuerst staunend und verwirrt, dann im Innersten ergriffen und willenlos gefesselt Tag für Tag seine Mussestunden in jener Trümmerwelt zugebracht haben und schliesslich zum Bewusstsein dessen gelangt, was er sah und empfand, zum eingehenden Studium übergegangen sein. Sollte er auf diesem Wege allein, indem er mit immer grösserem Interesse den Spuren der Antike nachging, schliesslich dazu gelangt sein, die Monumentalbauten zu einem Ganzen, einem perspectivischen Plane Roms zusammenzufassen?

Es liegt, glaube ich, viel näher, anzunehmen, dass auch dazu Carl von Anjou den Anstoss gegeben habe. Die römischen Kaiser, noch Honorius hatten das Bedürfnis nach einem Plane der Stadt. Der Papst Hadrian sandte einen solchen, wahrscheinlich auf Grundlage neuer Aufnahmen aus einem antiken hergestellten an Karl den Grossen. Auch Carl von Anjou muss das Bedürfnis nach einem solchen empfunden haben, umsomehr, als ihn die Krone Neapels von Rom fern hielt. Und er war durchaus nicht gewillt, sein Regiment als Senator

so bald wieder aus der Hand zu legen. Rom sollte sein, der Papst seine Creatur werden, wie es thatsächlich bei den französischen Päpsten der sechziger Jahre und in den Wirren der siebziger Jahre bis auf Nicolaus III. Orsini der Fall war. Nachdem er all' die kühnen, romantischen Träume seiner provençalischen Ritter: Reichtum, Ansehen und Kriegsruhm, ein Königreich mit einer südlich märchenhaften Natur und schönen Frauen erfüllt hatte, gingen seine Pläne weiter. Rom war das Centrum derselben. Mit Stolz wird er sich als den Herrn der ewigen Stadt betrachtet haben, deren Senator auf Lebenszeit er damals war. In dem aufsteigenden Wunsche, ein getreues Bild dieser Stadt mit sich zu führen, wird er Umschau gehalten haben unter den an seinem Hof in Rom beschäftigten Künstlern. Sei es nun, weil er Cimabue von früher her persönlich kannte, sei es, dass man ihm von dessen eifrigem Studium der Antike berichtete, sei es endlich, weil ihm sein Freund und compare,[1]) der Cardinal Ottoboni Fieschi, der nach unserer Unkunde in naher Beziehung zu den Dominicanern stand, den Künstler, der sich im Dienste des Ordens bereits so tüchtig bewährt hatte, neuerdings empfahl — kurz Carl wird dem Cimabue den Auftrag, eine Ansicht Roms zu entwerfen, gegeben haben.

Was konnte dem Künstler erwünschter sein! In dem gelegentlich als Repräsentant Italiens angefertigten Bildchen in Assisi sahen wir, mit welcher Liebe er diesen Monumenten nachgegangen, wie er sie bis ins Detail hinein mit grösster Genauigkeit gemessen und aufgenommen haben muss. Zuerst einzeln: ein Monument nach dem andern; dann sie gruppirend, wahrscheinlich direct nach der Wirklichkeit, ohne Benutzung eines von der Antike her überlieferten Schemas. Carl wird ihm Zeit gelassen haben; war er selbst ja noch lebenslang Herr von Rom und der Plan sollte jedenfalls nicht nur ihm, auch seinem Geschlechte dienen. — Wir bekamen bei Fixirung der chronologischen Grenzen der Stadtansicht, welche Taddeo Bartoli und der Miniator des Herzogs von Berry copirten, als äussersten Terminus ante quem ca. 1280. Carl war bis 1278 Senator, Cimabue so lange in seinem Dienste. Wenn daher in seinem Plane die Porta viridaria, eine Schöpfung desjenigen Papstes, welcher Carl aus Rom drängte,

---

[1]) Wie es in einem Erlass Carls aus Orvieto vom 3. Juni 1273 heisst. (Arch. stor., Ser. III, Tomo XXII (1875), p. 235.

fehlt, so ist das zunächst nur ein Beweis dafür, dass der Plan 1278 fertig gewesen sein muss; weiter aber, dass Cimabue die Arbeit daran nicht unter Nicolaus III. fortsetzte, sondern mit dem Dienste Carls auch diese Thätigkeit aufgab.

Carl von Anjou zog sich ganz nach Neapel zurück. Es scheint nicht, dass er auch den Cimabue, wie mehrere andere Künstler dahin gerufen habe. Vielmehr dürften wir eher das Richtige treffen, wenn wir in diesen Zeitpunkt, also 1278 ca., das Einlenken des Künstlers in eine Richtung verlegen, der er sein weiteres Leben lang treu geblieben ist: ich meine die Epoche, in der uns Cimabue als der Vertreter und erste grosse Meister der Kunst des Franciscanerordens entgegentritt. Damit will ich nicht ausschliessen, dass Cimabue auch schon vor 1278 für die Franciscaner gearbeitet haben kann, jedenfalls aber nur in vereinzelten Aufträgen, wie z. B. auch für die Benedictiner. Keinesfalls stand er ihnen zuvor so nahe wie den Dominicanern, denen er sich seit ca. 1265 eng angeschlossen hatte. Für die von Vasari in die Frühzeit verlegten Tafelbilder in S. Croce zu Florenz und S. Francesco in Pisa wird noch zu beweisen sein, dass sie nach dem römischen Aufenthalt entstanden sind. Bestimmt überzeugt haben wir uns davon den Fresken von Assisi gegenüber. Da wir den Meister somit vor seinem römischen Aufenthalte auf Seite der Dominicaner, nach demselben, in Assisi im Lager der Franciscaner finden, so dürfte sich dieser Uebergang eben in Rom vollzogen haben.

Der Grund hiefür lässt sich denken. Cimabue stand in Rom im Dienste des Senators, dessen Amtsviertel das Capitol, dessen Richt- und Parlamentssaal die Kirche von Aracoeli war, wie wir bereits oben vernommen haben. Diese kam bekanntlich 1250 mit dem anstossenden Kloster aus dem Eigentum der Benedictiner in den Besitz der Franciscaner, wodurch diese Mönche mit der weltlichen Macht in Rom in engste Fühlung getreten sein müssen. Dadurch werden sie Gelegenheit gehabt haben, das Talent des Cimabue näher kennen zu lernen. Ein solcher Künstler muss ihnen begehrenswerth erschienen sein, denn sie waren eifrig bestrebt, ihre Kirche und das Kloster zu erweitern, auszustatten und mit jenem Glanze zu umgeben, der im Vereine mit „der feierlichen Pracht des Cultes die verständlichste Sprache für die

kräftige Sinnlichkeit ungebildeter Völker“ ist. Als daher Cimabue beim Weggange Carls frei wurde, dürften sich die Franciscaner von Araceoli sofort an ihn gewandt und ihn in ihre Dienste genommen haben.

Der Franciscaner Casimiro berichtet 1736 noch von alten, leider halb zerstörten Mosaiken, mit denen die Wölbung der Façade von Araceoli geschmückt war. Decorateure und Maurer hatten nachweisbar ganze Stücke davon weggenommen und verkauft, so dass sich zu jener Zeit weder der Gegenstand der Darstellung, noch der Autor mehr bestimmen liess.[1]) Weiter berichtet Casimiro von Wandmalereien in der Capelle des heiligen Franciscus, d. i. des von den Savellern aufgeführten Baues im rechten Querschiff. Wir versuchten oben nachzuweisen, dass derselbe nach 1250 begonnen und circa 1266 vollendet gewesen sein dürfte, weil in diesem Jahre Luca Savelli, der Vater des Papstes Honorius, dort beigesetzt wurde. In dieser Capelle nun waren im oberen Teile der Hauptwand die vier Evangelisten, im unteren ausser einigen Bäumen verschiedene Heilige und Cherubim gemalt, wie sie den zwischen den beiden Fenstern angebrachten Erlöser verehren. An den Seitenwänden sah man verschiedene Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Franciscus dargestellt. Alle diese Malereien verschwanden im Jahre 1727, als man die Capelle vollständig neu ausstattete.[2]) Ich führe diese Nachrichten kurz auf, weil es immer möglich wäre, dass das eine oder andere, vielleicht gerade das letztere Werk auf Cimabue zurückging. Und ich möchte glauben, eine römische Arbeit seiner Hand sei uns noch erhalten.

In der Familiencapelle des Palazzo Colonna in Rom befindet sich über der Thür des Einganges eingemauert ein altes, vergessenes Mosaik, auf das mich eine Notiz bei Gregorovius[3]) aufmerksam gemacht hatte. Später fand ich es bei Casimiro (p. 443) und ganz neuerdings auch von De Rossi im letzten Hefte der Musaici cristiani abgebildet. Es ist ein länglicher Streifen, in dem links das Wappen der Colonna, rechts zu äusserst die Madonna mit dem Kinde M͡P Θ͡V von zwei Engeln umschwebt erscheint. Dazwischen empfiehlt ihr der Evangelist Johannes · S̄ · IOҺS · C · seinen vom heiligen Franciscus · S̄ · FRANCIS · herbeigeführten Namensvetter Johannes Colonna: SC͡E

[1]) Casimiro, l. c., p. 28.
[2]) Casimiro, l. c., p. 109.
[3]) Geschichte der Stadt Rom im M.-A., V, p. 235, Anm. 1.

DI GENITRICIS SERVVS DNS IOHS DE COLVPNA. Eine in ihrer heutigen Form später hinzugefügte Inschrift zur Rechten besagt:

sacrum · hoc · | monumentum · | in · ingressu · atrii | conventus · S · Mariae · | de Aracoeli | iussu · Io · de · Columna | urb · senat · depictum | anno dni M · CC · XXVIII und weiter: Hieronymus Card · Columna | eius gentilis | pristinae · formae | restitutum · in · aedes | a · se · aedificatas | hunc · in · locum | transtulit | anno | M · DC · L · II ·

Nach dieser Inschrift wäre das Mosaik über dem Eingange des Atriums im Kloster von Aracoeli 1228 auf Befehl des Senators Johannes Colonna ausgeführt, 1652 von dem Cardinal Hieronymus Colonna restaurirt und an diesem Orte in seinem neu erbauten Palast untergebracht worden.

Das Datum der Entstehung 1228 ist von vornherein falsch; das beweist ein Blick auf den Stil des Mosaiks und den Typus des Franciscus. Nach De Rossi hat Vitali den von ihm überdies falsch für das Jahr 1226 genannten Senator Giovanni Colonna eben unserem Mosaik entnommen. Da wir sonst absolut nichts von einem solchen wissen, so fällt diese Quelle weg. Dagegen spielt ein Giovanni Colonna in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die bedeutendste Rolle. Er ist es, der durch die Gunst Nicolaus IV., den man deshalb in einer Säule steckend und nur mit Kopf und Tiara hervorragend darstellte, den Grund zu der Macht der Colonna legte, gegen welche die Päpste von Bonifacius VIII. angefangen bis ins Quattrocento zu kämpfen hatten. Nicolaus III. macht ihn nach Carl von Anjou's Rücktritt im folgenden Jahre zusammen mit Paudolfo Savelli zu Senatoren für das Amtsjahr 1279/80. Auf der Höhe seines Ruhmes aber stand Giovanni erst unter Nicolaus IV., der ihn zuerst allein, dann, selbst beängstigt durch die steigende Macht seines Günstlings 1290/91 wieder mit Pandolfo zusammen zu Senatoren ernannte. 1294 soll Giovanni bereits gestorben gewesen sein. Ich kann De Rossi nicht beistimmen, der glaubt, aus stilistischen Gründen annehmen zu müssen, dass das Mosaik 1328 entstanden sei und sich auf einen zweiten Giovanni Colonna beziehe, der 1308, 1323 und 1344 Senator war.

Vielmehr dürfte es sich mit der Inschrift verhalten wie mit der des Guido in seiner Madonna zu Siena: der Copist, respective Restaurator, liess das Zahlzeichen L und in unserem Falle noch einen Strich

am Ende weg, so dass die ursprüngliche Zahl MCCLXXVIIII gelautet haben dürfte. Das Mosaik ist, was auch in der späteren Inschrift gesagt wird, stark restaurirt. So ist der Abschluss rechts mit der Inschrift vollständig neu. Nun ist es nicht denkbar, dass dem Colonnawappen links nicht ursprünglich ein ähnliches Motiv rechts das Gleichgewicht hielt; haben wir es doch jedenfalls mit dem Werke eines mittelalterlichen Künstlers zu thun, der jede seiner Compositionen in erster Linie stets streng symmetrisch dachte. Deshalb glaube ich, dass ursprünglich auch rechts ein Wappenschild gebildet war, welches jedoch statt der Säule als Wappenzeichen, die alte Inschrift enthielt. Dieser Schild, da er den bei der Uebertragung gemachten Zusatz nicht mit fassen konnte, wurde 1652 entfernt und bei Erneuerung der Inschrift die Jahreszahl unrichtig ersetzt. Nehmen wir aber nur die geringste Rücksicht auf die erhaltenen fehlerhaften Zahlzeichen, so lässt sich wohl 1279, niemals aber 1290 oder 1291 herausbringen.

Als Giovanni Colonna und Pandolfo Savello 1279 Senatoren wurden, werden sie sich beeilt haben, sich an Stelle Carls von Anjou in die Gunst der Mönche von Aracoeli zu setzen, denn auch der Saveller dürfte keinesfalls hinter seinem Collegen, dem Colonna, zurückgeblieben sein. Casimiro berichtet (p. 120), dass hinter dem Gemälde des Altars in der Capelle der heiligen Rosa ein altes Mosaik versteckt gewesen sein solle: 6 Palm hoch, 4½ Palm breit, in dem die Madonna sitzend, mit dem göttlichen Knaben auf dem linken Arme dargestellt war. Zur rechten Seite habe sie den heiligen Franciscus gehabt, der ihr eine Person empfahl, welche knieend und wie man gewöhnlich annahm, in Senatorenkleidung eingeführt war und wahrscheinlich den ersten Gründer dieser Capelle vorstellte. Links habe man einen anderen Heiligen mit einem geöffneten Buche in der Hand gesehen, welchen die Einen für den heiligen Antonius, die Anderen für Johannes den Täufer, er (Casimiro) für den heiligen Nicolaus halte, dem die Capelle ursprünglich geweiht gewesen sei. — Es wäre möglich, dass wir in diesem Mosaik das Pendant zu Giovanni Colonna's Stiftung, nämlich in dem knieenden Senator Pandolfo Savello zu sehen hätten, der vielleicht seine Familiencapelle hatte weiter ausstatten und sich selbst in diesem Mosaik anbringen lassen. Dasselbe würde dann bei einer späteren Restauration an den Ort gebracht worden sein, wo es noch Casimiro sah.

Dem Mosaik im Palazzo Colonna gegenüber kann meiner Meinung nach nur Cimabue oder Jacopo Torrita in Frage kommen. Es ist schwer, im Mosaik nach rein stilistischen Gründen den Meister zu bestimmen, doch glaube ich war Jacopo niemals im Stande, so viel Geist in einen Kopf, so viel Adel in eine Gestalt zu legen, wie wir sie hier im heiligen Franciscus vereinigt finden. Ueber das Können Jacopo's geben uns seine Restaurationen der Apsismosaiken von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore Auskunft. Denn dass Torrita diese Mosaiken lediglich erneut und nur die Gestalten der Franciscanerheiligen zugefügt habe, hat bereits Eugène Müntz vor fünf Jahren (1882) nachgewiesen.[1]) In keiner der beiden Apsiden werden wir eine Gestalt finden, die in so scharfen Contouren und einfachen Farben so viel Ausdruck vereinigt wie dieses Mosaik aus Aracoeli. In seinen besseren Gestalten wie den Engeln zeigt sich Jacopo als Nachahmer Cimabue's. Ist übrigens das Mosaik wirklich 1279 entstanden, so geschah dies in einer Zeit, wo Torrita wahrscheinlich noch ganz ruhig in Florenz sass.

Hingegen spricht Alles für Cimabue, und wir kommen nur deswegen nicht zu einem präcisen Urteil, weil wir eine Mosaikarbeit, also nicht des Meisters eigenste Hand und zudem vielfache Restaurationen vor uns haben. De Rossi's farbige Reproduction gibt uns ein gutes Erinnerungsbild und lässt gerade die Restaurationen sehr deutlich erkennen, vor Allem, dass dazu die unglückliche rechte Schulter und die rechte Hand der Madonna gehören. Ueberhaupt ist die Madonna und das Kind sehr stark übergangen, die beiden Engelchen darüber sehr verblasst. Um ein Urteil über den ursprünglichen Gehalt der Darstellung zu gewinnen, werden wir vor Allem Johannes den Evangelisten und den heiligen Franciscus ins Auge zu fassen haben. Der erstere, durch einen durchgehenden Mauersprung und Nässe entstellt, zeigt in der Klarheit des Gesichtes, in Behandlung von Auge, Mund und Nase eine in sich gefestigte, sichere Künstlerhand. Noch entschiedener tritt dies in der Gestalt des Franciscus hervor, der von einer geradezu frappirenden Lebenswahrheit ist. Dabei zeigt die den Donator fassende Hand durchaus die Proportionen derjenigen des Cimabue in seiner reifen Manier.

---

[1]) In der Revue arch. 1882. Vergl. damit Frey im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml. von 1885, p. 127 ff.

Wird aber Cimabue's Autorschaft an diesem Mosaik, sowie die Zeit der Entstehung desselben im Jahre 1279 ca. zugegeben, so bekommen wir damit den Schlüssel und zugleich die Bestätigung der eingangs gemachten Conjectur zu Cimabue's Uebergang in den Dienst der Franciscaner. Und Alles vereinigt sich zu dieser Annahme, denn wir können, in ihr fussend, auch ungezwungen den weiteren Lebensgang Cimabue's verfolgen und begründen.

Lange nämlich wird der Meister nicht in Rom und speciell im Dienste der Franciscaner von Aracoeli geblieben sein. Sobald er sich bei ihnen einigermassen bewährt und als tüchtigen Künstler gezeigt hatte, wird sein Ruf auch nach dem Stammsitz der Franciscaner, nach Assisi, gedrungen sein. Dort hatte man jedenfalls damals das grösste Bedürfnis nach Künstlern. S. Francesco, caput et mater des ganzen Ordens, stand seit Jahrzehnten im Aeusseren vollendet da. Bereits 1230 hatte die Uebertragung des heiligen Leichnams, 1239 die Anbringung der Glocken, am 25. Mai 1253 die feierliche Einweihung der Kirchen durch Innocenz IV. stattgefunden. Dann hatte man mit der inneren Ausstattung zunächst der Unterkirche begonnen. Von diesen ältesten Malereien sind heute noch die Fresken an den Wänden des Langhauses erhalten. Das Fragment sagt, Cimabue habe in Gesellschaft anderer Griechen Teile der Decke und an den Wänden das Leben Christi und das des heiligen Franciscus gemalt. Vasari schreibt seine Quelle soweit wörtlich ab, fügt aber noch hinzu, Cimabue habe die Griechen dabei so sehr übertroffen, dass er den Mut gewann, in der Oberkirche allein weiter zu malen.

Weder ein Grieche, noch jemals Cimabue hat mit den an den Längswänden der Unterkirche leider nicht nur von der Zeit, auch mit Absicht von Menschenhänden zerstörten Gemälden etwas zu thun. Es sind die Leistungen zweier local umbrischer Meister, die nach bestem Wissen und Können vorgingen.[1]) Der eine, in dem Thode sogar den jugendlichen Cimabue vermutet,[2]) hat einen Cyclus der Leidensgeschichte Christi gebildet, wie er, durch die Franciscanerdichtung modificirt, im 13. Jahrhundert gang und gäbe war. Deshalb sind die

[1]) Ich fühle mich verpflichtet, dem öfter citirten Herrn Gabrielle Carloforti in Assisi öffentlich zu danken, weil er sich bewegen liess, auch diese beiden im Kunsthandel gewiss wenig einträglichen Bildercyclen mit aller Sorgfalt aufzunehmen.

[2]) a. a. O., p. 220.

Bilder auch scheinbar freier und fortgeschrittener als die Darstellungen aus dem Leben des Franciscus, deren Composition der andere Meister erst erfinden, somit ohne Vorbild aus sich herausschaffen musste. Ich kann aber auch in diesen nicht mehr finden, als handwerksmässige Arbeiten, die nur deshalb vom höchsten Interesse sind, weil wir an ihnen ersehen können, was die Kunst vor Cimabue zu leisten im Stande war, sobald sie nicht den griechischen Typen folgen konnte. Mit Recht nennt Thode diesen Meister denjenigen des heiligen Franciscus, aber er wird jetzt wohl von selbst davon zurückkommen, ihn für den Lehrer des Cimabue zu halten, der (Cimabue) die Arbeiten des Meisters fortsetzend, in den siebziger Jahren mit den Fresken gegenüber begonnen und dann in der Oberkirche weiter gearbeitet haben soll.

Jene Arbeiten in der Unterkirche mögen allerdings in den sechziger- und siebziger Jahren entstanden sein. Dann aber wandte man sich um ca. 1280 an den berühmten Cimabue nach Rom und forderte ihn auf, mit seinen Schülern und Gehilfen an die malerische Ausstattung der Oberkirche zu gehen. Und das that der Meister. Er muss damals auf der Höhe seines Lebens und seines Ruhmes angelangt sein. Nach den grossartigen Erfolgen in Florenz war er im Dienste Carls von Anjou durch das Studium der Bauwerke Roms und die mathematisch präcise Arbeit am Stadtplane gereift, in seinem innersten Wesen gefestigt und zum Bewusstsein der eigenen Kraft gekommen. Auf sich selbst gestellt, nicht mehr durch verlockenden Reiz ablenkbar, sondern stets gewissenhaft und treu der Stimme des eigenen Ich folgend, tritt er ca. 1278 in die Periode seiner künstlerischen Reife, erweitert in der kurzen Zeit, wo er ganz der Malerei wiedergegeben am Capitol schafft, seinen Schülerkreis und entfaltet nun, mit diesem nach Assisi berufen, in der Oberkirche eine grossartige Thätigkeit.

Er übernimmt für sich den Chor und die beiden Querschiffe, den Schülern überlässt er das Langhaus. Und nun geht es an die Arbeit. Zuerst werden die Evangelisten an der Decke geschaffen. Von Figur zu Figur wird sein Pinsel fester, seine Manier freier, die Darstellung plastischer. Dann folgen die Seitenwände. Die besprochenen Scenen aus der Apostelgeschichte und die Kreuzigung im linken Querschiff, welche Thode so gut gefällt, dürften noch von seiner eigenen Hand sein. Grossartige Kraft und packender Ernst sind ihre wesentlichen Eigenschaften, in ihnen tritt uns Cimabue's Wesen am deutlichsten

entgegen. Schwächer und schematischer gearbeitet sind die Darstellung aus dem Leben Mariae im Chor, aus der Apokalypse im linken und die Kreuzigung im rechten Querschiff: hier haben jedenfalls Gehilfenhände dem Meister vorgearbeitet, er selbst wird nur die letzte Hand daran gelegt haben. Die Madonna der Unterkirche und der Franciscus neben ihr aber sind die unbegreifliche Schöpfung eines gottbegnadeten Augenblicks, eine für jene Zeit übermenschliche That, die Cimabue in eine Reihe stellt mit den grössten Geistern aller Zeiten. Diesem herrlichen Kunstwerke eines bisher so zurückgesetzten Künstlers gegenüber ist nicht viel zu sagen, um so mehr zu sehen und zu geniessen.

Dabei wird eines in erster Linie unerklärlich erscheinen: wie diese Madonna und dieser Franciscus, wie die Gemälde der Oberkirche noch jetzt, wo sie ohne alle Farbe einzig in der Untermalung erhalten sind, noch so viel Meisterschaft enthüllen können. Entfernen wir doch die Farbe von sonst einem mittelalterlichen Gemälde: es bleiben dicke, flüchtige Contouren übrig, die uns die Composition und nichts mehr geben. Hier aber: wir haben fast den Eindruck, als müssten diese Schöpfungen verlieren, sobald das wohlthuende Braun in Braun durch bunte Farben ergänzt würde. Diese ungemeine Vollendung der Untermalung war mir stets ein Rätsel, ebenso wie sie so frisch bleiben, der Farbenauftrag aber völlig verschwinden konnte. Ich kann mir daher nicht versagen, auch hier wieder Ernst Förster zu citiren, der, im Allgemeinen mit Zugrundelegung des Cennino Cennini „über das technische Verfahren bei den Mauergemälden des 14. Jahrhunderts“[1]) sprechend, zu dem Resultate gelangt: „Man liess sich beliebig viel Grund antragen, doch nicht wohl mehr, als man des Tages zu bemalen sich vornahm; oft war es nur für einen Kopf, früher aber, wie sich aus den Nähten ergibt, für eine ganze, ja für mehrere lebensgrosse Figuren. In den nassen Grund malte man mit Farben, deren Auswahl bestimmt war, da nicht alle dazu taugten. So von Tag zu Tag fortfahrend, gewann man ein al fresco untermaltes Bild. Dieses überzog man nun mit einer Tempera, wie früher den leeren Grund, und führte es al secco zu Ende, wobei man sich einer jeden beliebigen Farbe, selbst des Lackes bedienen konnte.“ Förster hatte nicht die Gemälde von

[1]) In den Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig 1835, p. 219.

Assisi vor Augen und doch scheint mir sein Urteil wie vor ihnen gefasst.

Doch ich will mich nicht lange bei diesen Hauptwerken Cimabue's aufhalten. Thode hat sie besprochen, ich habe einige eingehend behandelt und auf sie baut sich ja diese Untersuchung zum Teil auf. Es ist, wenn wir Cimabue's Stellung und seinen Einfluss in der Kunstgeschichte ganz verstehen wollen, notwendig, dass wir auch einen Augenblick vor die Werke seiner Schüler im Langhause treten.[1])

Ich spreche hier von einer Schule Cimabue's wie von einem längst feststehenden Terminus. Und doch ist es wieder erst Thode's Verdienst, ihn geschaffen zu haben. Hätte er geahnt, wer Cimabue war und woher er gekommen sei, dann wäre Thode wohl zu den gleichen Resultaten gekommen, wie ich sie aufzustellen versuchen will. Vor Allem: Cimabue kommt aus Rom. Sein Schülerkreis wird daher wohl ein römischer gewesen sein. Wir begreifen jetzt, wie Crowe und Cavalcaselle in dem Künstler des einen Deckenfeldes Rossuti, den Mosaicisten der Façade von S. Maria Maggiore erkennen konnten. Er ist thatsächlich der eine von Cimabue's Schülern.

Wir wissen von diesem Philippus Rusuti, wie er sich in dem oberen Mosaik der Façade der Basilika Liberiana nennt, eben nicht viel mehr, als was aus dieser Arbeit zu entnehmen ist. Vasari übergeht ihn vollständig, er konnte auch die Inschrift in der Mandorla Christi nicht so leicht lesen. Der erste, der den Meister erwähnt und ihm nachzugehen sucht, ist Giulio Mancini in seinem in der Einleitung genannten kritischen Tractat. Er sagt von ihm, nachdem er Torrita behandelt hat:[2]) „Filippo Rossuti fu coetaneo, e compagno di Jacomo, donde fusse nato non ho potuto trovare, solo ho letto il suo nome e cognomo di Rossuti (sic) nella facciata di S^{ta} Maria mag^{re} nel orlo della veste del Salvatore, non credo veramente che fusse nè scolare, nè compagne di Jacomo, ma si bene coetaneo, et amico amorevole, e per tanto che si comportasse insieme nell' operare à S. Maria mag^{re} per i medesimi Pripi Cardinali Jacomo e Pietro Colonna, quello la Tribuna, e questo la facciata, e credo appresso, che Filippo fusse più giovane, e che anche visse poco tempo, perche in S. Gio. ne altrove si vede altro

[1]) Soweit halbwegs erhalten photographirt von Carloforti in Assisi Nr. 53 ff. und Alinari in Florenz.

[2]) Capp. lat. 231, p. 66 ff.

di questo Artefice, ma fù di miglior gusto, e maniera che non fu Jacomo, come si può vedere dalla comparatione della facciata e Tribuna di detta Chiesa. Vo pensando che di Filippo siano le pitture, che si vedono in S. Francesco di Ripa, poiche nell' Architettura, e nelle teste sono molto simili oltr' alla corrispondenza dei tempi della vita di questo, e dell' essere fatte quelle pitture; — fu huomo di gran spirito, inventione e nel ritrarre del naturale valse assai, come si vede nel ritratto del Cardinale Colonna nella detta facciata di S. Maria mag[re], et in quella di Ripa vicino alla porta nell' entrar a man dritta di quelle di Casa dell' Anguillara. — Forse di questo è la sepoltura di Durando nella minerva nella cap[a] à canto à quella di Paolo 4°."

Es ist möglich, dass es **Rossuti** statt **Rusuti**, wie wir heute im Mosaik lesen, heissen soll, denn dieses ist seither restaurirt und nachweisbar nicht überall richtig.[1]) Die Beschreibung der Barberiniana[2]) aber ist nach der Restauration entstanden. — Von sonstigen Arbeiten Rossuti's ist nichts erhalten. Die Malereien in S. Francesco, welche Mancini ihm, Vasari aber dem Cavallini zuschreibt,[3]) sind im 17. Jahrhundert beim Neubau zu Grunde gegangen. — Das Grabmal Durante's in S. Maria sopra Minerva, welches Mancini ebenfalls dem Filippo geben will, ist inschriftlich als ein Werk des Johannes Cosmas bezeichnet.

Dieser Rossuti also geht mit Cimabue nach Assisi. Vor Allem, was allgemein angenommen ist, fällt ihm das dritte Deckenfeld mit den Brustbildern Christi, Mariä, Johannes des Täufers und des heiligen Franciscus in Medaillons zu. Es kann kein Zweifel daran sein, die Typen entsprechen zu genau denjenigen seiner bezeugten Arbeit in S. Maria Maggiore. Aber ich möchte glauben, dass sich Rossuti's Teil nicht auf dieses Deckenfeld allein beschränkte. Vielmehr sind noch all die Gemälde der rechten Längswand von ihm, welche Thode der älteren Richtung zuschreibt, also die Schöpfungsgeschichte und die Scenen aus dem Leben Noahs und Abrahams, somit die ganze obere und die vier vom Chor aus ersten Felder der unteren Reihe. Zu diesem Urteil drängt mich der Vergleich des Christustypus an der Decke mit dem der Schöpfungsbilder und desjenigen des Johannes mit dem der Greise in den Bildern Noahs und Abrahams. Ist das

[1]) Photographirt von **Hefner** in Rom, Nr. 1414. Vergl. De Rossi, Mus. crist.
[2]) Barb. XXX, 182, fol. 143.
[3]) I, p. 538 bei Milanesi.

aber zugestanden, und wir müssen dabei wohl beachten, dass die Deckengemälde, was die Farbe anbelangt, gegen die der Längswände fast unberührt erscheinen — dann genügt ein Blick auf die breite, plastische Faltenlegung, auf die unreifen Formen des nackten Körpers, auf die Bildung der Hände u. s. f., um uns von dem Walten nur einer Hand zu überzeugen. Nach all dem ist Rossuti jedenfalls derjenige, welcher sich am engsten an den Altmeister angeschlossen hat.

Wir fragen nun nach anderen römischen Künstlern, die Cimabue am Schlusse der siebziger Jahre dort hat an sich ziehen können. Unter diesen steht jedenfalls obenan Pietro Cavallini. Es kann, seit De Rossi (Mus. crist.) das Monogramm des Künstlers in dem Dedicationsbilde der Tribuna von S. Maria in Trastevere entdeckt hat, kein Zweifel mehr darüber sein, dass Vasari wenigstens darin Recht hat, wenn er den Cavallini im Chor dieser Kirche arbeiten lässt. Von seiner Hand ist der Streifen unter dem Kuppelmosaik: die Geburt Mariä, die Verkündigung, Geburt und Darbringung Christi, die Anbetung der Könige und der Tod Mariae.[1]) Gehen wir von diesen Mosaiken, die auf Bestellung des Bertoldo Stefaneschi wahrscheinlich 1291 ausgeführt sind, aus, so erkennen wir den Meister zunächst sofort in der Geburt Christi der linken Längswand zu Assisi wieder. Die beiden Darstellungen in Rom und in S. Francesco verbindet nicht nur das altbyzantinische Schema der Composition, vielmehr äussern sich intimere Beziehungen im Typus Mariae, Josefs und insbesondere des Hirten in Rom mit einem der beiden in Assisi. Dazu die Bildung der Schafe, die sich an Cimabue anlehnende Faltengebung, die Bildung der Felsen etc. Die Geburt Christi gehört zu den besteonservirten Fresken der Oberkirche. Das Colorit ist fast vollständig erhalten. Zu den sie umgebenden Bildern steht sie ungefähr in demselben Verhältnisse, wie das Deckenfeld des Rossuti zu seinen Werken an der Längswand. Wie es aus diesem Grunde dort schwierig war, in der Untermalung die Hand der vollständig erhaltenen Deckengemälde wieder zu erkennen, so auch bei Pietro Cavallini's Werken. Doch treibt mich der Vergleich der Hirten mit den beiden, Christus in der Gefangennahme umgebenden Schergen, des Kopfes der Maria mit dem der Braut in der Hochzeit zu Kana und ähnliche Beobachtungen zu

[1]) Abgebildet bei De Rossi, Mus. crist.

der Meinung, dass dem Cavallini alle Fresken der linken Längswand und die vier übrig gebliebenen des unteren Streifens der rechten angehören, das sind im Ganzen 20 Felder, eine Zahl, deren Grösse daraus erklärt werden kann, dass dem Meister dafür kein Deckenfeld zufiel.

Im Uebrigen schliesse ich mich, was Cavallini anbelangt, vorläufig Crowe und Cavalcaselle an, doch habe ich schon heute beizufügen, dass das Mosaik in der Apsis von S. Grisogono, die Madonna mit zwei Heiligen darstellend, nicht von Cavallini, sondern von Jacopo da Camerino gearbeitet sein dürfte, einem Minoriten, der, wie Turrita durch Nicolaus IV. nach Rom berufen, die Heiligengestalten der Apsis von S. Giovanno in Laterano gearbeitet hat. Dagegen habe ich aus stilistischen Gründen als Arbeit des Cavallini beizufügen den ausgedehnten Gemäldecyclus der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura,[1]) der bis heute unbegreiflicher Weise in die Zeit der Vereinigung und Restauration der beiden Kirchen durch Honorius III. (1216—1227) gesetzt wird. Weiter den mit Assisi in engster Beziehung stehenden, heute verschwundenen Cyclus von Darstellungen aus dem Leben Petri und Pauli, der sich über den Bogenstellungen der Porticus der alten Petersbasilica hinzog. Grimaldi glaubt (p. 143b), derselbe stamme vielleicht aus Leo's IV. Zeit (847—855), der die Porticus restaurirte. Dem Stil nach gehören diese nur in Zeichnungen des Grimaldi[2]) erhaltenen Bilder dem Cavallini an und sind deshalb für die Frage seines Schulzusammenhanges von grosser Bedeutung, weil Cavallini hier überall wo es möglich ist einfach die Gemälde Cimabue's in Assisi copirt hat.

In Assisi selbst bleibt noch eine dritte Hand, welche das erste Deckenfeld und die Eingangswand ausgemalt hat. Thode und Frey nehmen dazu noch mehrere Gemälde der Längswände und schreiben den ganzen Cyclus der Erstere dem Giotto, der Letztere einem den Cosmaten nahestehenden Meister zu. Mir nun scheint es ganz unzweifelhaft, dass wir in den von mir bezeichneten Gemälden die Hand desselben Meisters zu erkennen haben, welcher das Grabmal des 1302 verstorbenen Franciscanergenerals Matthäus von Aquasparta in S. Maria

[1]) Teilweise photographirt von Tuminello in Rom, Nr. 1120 ff.
[2]) Barb. XXXIV, 50, fol. 135—143a; vergl. fol. 143b.

in Aracoeli zu Rom ausgeführt hat.[1]) Ein vergleichender Blick genügt, um uns davon absolut zu überzeugen. Somit finden wir auch diese dritte Hand in Rom wieder. Es frägt sich nur, wem gehört sie an?

Das Grabmal hat keinerlei Inschrift. Nun aber gibt es neben Rossuti, Cavallini und Turrita, mit dem es durchaus nichts gemein hat, nur noch Einen, welcher der Zeit nach in Betracht kommen könnte, Johannes Cosmas. Als Arbeiten seiner Hand sind inschriftlich bezengt das Grabmal des Durante vom Jahre 1296 in S. Maria sopra Minerva[2]) und ein anderes, das des Cardinals Gonsalvus vom Jahre 1299 in S. Maria Maggiore.[3]) Ein solches Grabmal haben wir nun auch in dem in Rede stehenden von Aracoeli vor uns. Der Unterschied besteht nur darin, dass die thronende Madonna mit Heiligen im Innern der Grabmäler von S. Maria sopra Minerva und Maggiore in Mosaik ausgeführt, hier dagegen gemalt ist. Der stilistische Vergleich führt daher zu keinem festen Resultate. Doch nimmt man gewöhnlich an, Johannes Cosmas sei der Schöpfer auch dieses Monumentes.[4]) Bestätigt sich dies, dann ist Johannes ganz unzweifelhaft der dritte von jenen Schülern des Cimabue, welche ihn nach Assisi begleiteten.

Die von dem Meister und seinen drei Schülern geschaffenen Cyclen sind durch geschmackvolle, bunte Umrahmungen zu einem ungemein farbenprächtigen Ensemble von lebhafter Harmonie vereinigt, in dem es, hat man erst einmal auch einen Blick auf die übrigen erhaltenen Werke der Künstler geworfen, nicht schwer wird, das Können und die Art jedes Einzelnen zu bestimmen. Cimabue thront in seiner ganzen grossartigen Machtfülle im Sanctuarium. Seine drei Schüler aber suchen ihm wetteifernd im Langhause zu folgen. Doch erreicht ihn keiner. Rossuti, der, aus der mittelalterlichen Tradition hervorgehend, sich am engsten an den Altmeister angeschlossen hat, nicht, weil sein Talent überhaupt nicht so weit reicht. Cavallini nicht, weil er, obwohl reich begabt, sich zu sehr der momentanen Aeusserung seines Genies überlässt und mehr Freude an der stattlichen Zahl, als an der inneren Gediegenheit seiner Bilder hat. In seinen Schöpfungen lässt sich am besten der Uebergang der römischen Kunst des 13. Jahr-

[1]) Phot. von Hefner in Rom, Nr. 4515.
[2]) Phot. von Hefner in Rom, Nr. 4597.
[3]) Phot. von Hefner in Rom, Nr. 4528.
[4]) Crowe und Cavalcaselle, D. A., I, p. 89; Gregorovius, V, p. 625.

hunderts, d. i. der byzantinisch-cosmatesken beobachten zu der Mittelitalien im 14. Jahrhundert beherrschenden gotisch-cosmatesken. Johannes Cosmas endlich ist bereits zu stark unter den Einfluss der vom Norden vordringenden Gotik gelangt, als dass er die antike Grösse Cimabue's in sich aufnehmen und mit warmer Naturempfindung hätte vermälen können, auf diese Weise das schaffend, was so dem Quatrocento vorbehalten blieb. — Dass ich Giotto bisher überging, werde ich zu rechtfertigen suchen, indem ich Cimabue und seinen Schülerkreis nun weiter verfolge. Dabei werden wir zugleich eine unerwartete Bestätigung der eben getroffenen Auswahl finden.

Von 1280—1288 ca. dauert Cimabue's Aufenthalt in Assisi und die gemeinsame Arbeit mit seinen drei Schülern Filippo Rossuti, Pietro Cavallini und Johannes Cosmas in der Oberkirche. Um 1288 ca. verlässt der Meister aller Wahrscheinlichkeit nach die Ordenscapitale und kehrt nach Rom zurück. Denn dort war inzwischen die Saat der Franciscaner aufgegangen. Mit Nicolaus IV. hatte 1288 der erste Mönch dieses Ordens den päpstlichen Stuhl bestiegen. Was Nicolaus III. für die Dominicaner, den Vatican und S. Maria sopra Minerva gethan hatte, das wandte der kunstsinnige Nicolaus IV. auf die Franciscaner, den Lateran und S. Maria Maggiore. Zunächst zog er alle verfügbaren Künstler von Namen nach Rom. Dass Cimabue unter diesen obenan stand, ist so gut wie selbstverständlich und wird ganz unzweideutig bewiesen durch das fast alleinige Auftreten seiner jetzt und in den folgenden Jahrzehnten zu grossartiger Geltung kommenden Schüler.

Sehen wir uns nur die Monumente der bisher wegen ihres plötzlichen Auftretens so rätselhaften Kunstblüte Roms um die Wende des 13. zum 14. Jahrhunderte und die daran beteiligten Künstler an. Rossuti schafft die oberen Mosaiken an der Façade von S. Maria Maggiore, Pietro Cavallini die Mosaiken im Chor von S. Maria in Trastevere, die Malereien der Porticus der alten Peterskirche und Anderes, Johannes Cosmas, der länger als die Anderen in Assisi geblieben zu sein scheint, die Grabmäler in S. Maria sopra Minerva, Maggiore und Aracoeli. Aber nicht nur diese drei entwickeln unter dem eifrigen Papste eine ausgedehnte Thätigkeit, auch ein vierter Schüler des Cimabue, Jacopo Turrita, bis dahin in Florenz thätig, tritt jetzt in diesen Kreis. Er restaurirt die Mosaiken in den Tribunen von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore und fertigt später, wie

Mancini berichtet, das Grabmal Bonifacius VIII., das sich derselbe bei Lebzeiten setzte und das Vasari dem Arnolfo zuschreibt,[1]) endlich, wie Gregorovius[2]) berichtet, im Jahre 1300 die Grabplatte des Dominicanergenerals Munio de Zamora in S. Sabina. Neben Turrita schliesslich ein Franciscaner, Jacopo da Camerino, der die Apostelgestalten in der Apsis des Lateran und die Madonna in S. Grisogono fertigt. Es wäre müssig, wollte ich diesem Schülerkreis jetzt schon und an dieser Stelle weiter nachgehen. Das ist eine umfassende Arbeit für sich. Wir suchen vielmehr die Spuren des Altmeisters.

Diese sind sehr schwach. Doch ist es, da wir alle seine Schüler in Rom wiederfinden, nicht geradezu zwingend anzunehmen, dass auch er dahin zurückgekehrt sei? Zwar gelang es mir bisher nicht, irgend die Spur eines persönlichen Eingreifens von Seiten Cimabue's aufzufinden. Die Fabel des 17. und 18. Jahrhunderts, dass die Malereien am Pulpito Bonifacius VIII. von Cimabue ausgeführt worden seien, widerlegt schon das erhaltene kleine Fragment dieser Gemälde in der Lateranskirche.[3]) Und wozu bedürfen wir auch eines positiven Beweises? Cimabue war der erste Meister seiner Zeit und zudem gab es wohl Niemanden, der Rom künstlerisch so beherrschte wie er. Liegt es da nicht sogar eher nahe, anzunehmen, dass der Franciscaner Nicolaus IV.,

---

[1]) Mancini, Capp. p. 62 und 64. Vergl. Frey, Loggia p. 84. Abg. bei Grimaldi, l. c. fol. 7b und 8a.

[2]) V, p. 626.

[3]) Vergl. über diese Malereien E. Müntz, „Boniface VIII et Giotto“ in den Mélanges d'arch. et d'hist., 1881. Eine etwas abweichende Version finden wir in Pauli Aemilii Sanctorii Urbini Archiepis. Annalium, tom. I ab anno 1585 ad annum 1595 (Cod. Barb. XXXIII, 99, p. 15a), wo es heisst, dass in S. Gio. in Laterano „locus erat ad fausta precanda, impertiendamque benedictionem Bonifacia porticus cum suggestu, porphyretico lapide strata, adornataque picturis [penicillo Cimabovis egregii pictoris (qui demonstrat picturae excellentiam primus in Italia post veteres, in lucem revocavit) expressis] in qua Bonifacius VIII ducentis et amplius ante annis Philippum Pulchrum Francorum regem, gentemque Columniorum diris devoverat edita sanctione, primus qui ex Principibus nostris thiaram gestavit, insigne Parthorum olim regum, ac triplici corona circumdederit, etc.“ Vergl. auch Ciacconius in der Vita Bonifacii VIII. Man sollte glauben, Sanctorius meine hier einen ganz anderen Bildercyclus. Aber fürs Erste ist es an und für sich sehr unwahrscheinlich, dass die Verkündigung des Bannes über Philipp den Schönen je dargestellt wurde (es müsste denn 1303—1305 geschehen sein) und dann bedarf es nur eines Blickes auf den in S. Gio. erhaltenen Rest, um uns zu überzeugen, dass die Lösung zu suchen sei darin, dass Sanctorius den das Jubiläum verkündenden Papst ansah für den eben Bann und Interdict verhängenden.

als er den päpstlichen Stuhl bestieg, erst durch Cimabue angeregt die grossartigen künstlerischen Bestrebungen zu entwickeln begann, die von Bonifacius VIII. und dem Cardinal Stefaneschi fortgesetzt Rom vor dem plötzlichen Sturze in die herrenlose Verwahrlosung noch grossartig verklärten? Und im Falle man einen so weitgehenden Einfluss Cimabue's nicht zuzugestehen geneigt ist: das ist wohl selbstverständlich, dass es der erste Schritt des Papstes, als er an die Verwirklichung seiner Pläne ging, gewesen sein wird, Cimabue, den Schöpfer des römischen Stadtplanes und den berühmten Meister seines eigenen Ordens, an seine Seite zu berufen. Was Papst und Meister Cimabue projectirten, das setzte der Schülerkreis des letzteren ins Werk. Auf diese Weise sehen wir Cimabue auf dem Gipfel seines Schaffens angelangt: als Berater des Papstes die Kunst Roms und Italiens beherrschend.

Und es gibt ein Argument, welches diese an und für sich durch die Lage der Verhältnisse natürlich begründete Hypothese unterstützt. 1270—1278 ca. war Cimabue im Dienste Carls von Anjou mit dem römischen Stadtplane beschäftigt. Damit deckte sich der beim Durchgehen dieses Planes aufgestellte terminus ante quem: 1280 ca. Es blieb noch zu erklären, wieso es möglich sei, dass trotzdem die früheste Datirungsgrenze sich mit der spätesten kreuzen und wir als äussersten terminus post quem 1290 ca. bekommen konnten.

Löst sich nun dieser Widerspruch nicht am passendsten, wenn wir annehmen, Cimabue habe den 1278 bereits vollendeten Plan nach zehnjähriger Unterbrechung wieder aufgenommen und, vielleicht im Auftrage des Papstes neuerdings übergangen? Drängt dazu nicht geradezu, dass die jüngste Zeitgrenze eben die Regierung Nicolaus IV. ist? Bei der Ueberarbeitung des Planes dürfte sich der Meister auf die Angabe der inzwischen an den Bauten vorgenommenen Neuerungen beschränkt haben: er umgab den Aventin mit der inzwischen von Honorius IV. (1285—1288) erbauten Festungsmauer und corrigirte, charakteristisch genug, die Form der Apsis von S. Maria Maggiore, deren Neubau er vielleicht selbst geleitet hatte. Nur Eines bleibt unerklärlich: warum er dann nicht auch die von Nicolaus IV. (1277—1281) in die Mauer gebrochene Porta Viridaria anbrachte. Ich weiss dafür nur das Eine vorzuschlagen, dass der Künstler, sein Hauptaugenmerk auf die Gebäude richtend, vergass, auch die Mauer durchzugehen. Und dies wäre nur ein neuer Beweis dafür, dass er den Plan damals nicht

neu schuf, sonst hätte ihm die neue Porta nicht entgehen können, sondern in einem fertigen Plane die Neuerungen verzeichnete, wobei der Fehler leicht erklärlich ist.

Dieser Plan des Cimabue, also die zweite Redaction, ist das geworden, was De Rossi „il tipo già solenne e tradizionale“ nennt: der durch zwei Jahrhunderte lang als Grundlage dienende Typus des römischen Stadtplanes. In welcher Art man sich das Original zu denken habe, ist schwer zu sagen. Die weite Verbreitung über Rom und Italien hinaus legt es nahe, an eine mechanische Vervielfältigungsart zu denken. Der Medailleur Ludwigs des Baiern benützt ihn zur Herstellung seines Miniatur-Rom, der Illustrator des Dittamondo des Fazio degli Uberti gestaltet ihn im Sinne der Dichtung um, der Miniator des Herzogs von Berry und Taddeo Bartoli copiren ihn tale quale, der letztere ziemlich getreu, der erstere im Sinne der phantastischen Romantik, die ihn selbst und seine Zeit durchglüht. Darauf beginnt man, an Cimabue's Plan festhaltend, die inzwischen eingetretenen Veränderungen der Stadt einzutragen, zunächst noch mit Beschränkung auf die Monumentalbauten selbst, wie in den Geographien des Ptolemäus,[1]) dann aber mit Ausfüllung der Zwischenräume durch Gruppen von Wohnhäusern, wie in den Plänen des Leonardo da Besozzo in Turin[2]) und München[3]) und dem Gemälde des Benozzo Gozzoli in S. Agostino zu S. Gimignano,[4]) zuletzt endlich, so weit uns bis jetzt bekannt, in dem 1474 von Alessandro Strozzi ausgeführten Plane in dem epigraphischen Codex des Redi in der Laurentiana.[5]) Dann erst wird ein neues, von Leon Battista Alberti oder, wie Müntz glaubt, von Mantegna geschaffenes Prototyp aufgestellt, das, ungefähr zur Zeit Innocenz VIII. (1484—1492) entstanden, uns bis jetzt in drei Copien vorliegt, der einen in einem Holzschnitt von 1490 im Supplementum Chronicarum,[6]) der zweiten von

[1]) Cod. Urb. 277a und Bibl. nat. fonds lat. 4802; beide abg. bei De Rossi.

[2]) Wird demnächst von Herrn Comm. De Rossi veröffentlicht werden.

[3]) Gregorovius, Una pianta di Roma delineata da Besozzo Milanese. Roma 1883.

[4]) E. Müntz, Notice sur un plan inédit du Rome au XV e siècle (extrait des procès verbaux de la Société nat. des Antiquaires de France. Séance du 21 Avril 1880); neuerdings Les antiquités de la ville de Rome etc. Paris 1887 zu p. 20.

[5]) Abg. bei De Rossi, Piante.

[6]) Bei Müntz, Les ant., p. 15. Vergl. F. Lippmann, Der ital. Holzschnitt im 15. Jahrh., 1885, p. 46—48.

1493 in der Schedel'schen Chronik, gestochen von Wolgemut und Pleydenwurff;[1]) der dritten in einem Gemälde, das, zwischen 1534 bis 1538 entstanden, sich jetzt im Museum zu Mantua befindet.[2])

Mit dem zweiten Aufenthalte in Rom, der wahrscheinlich mit dem Tode Nicolaus IV. im Jahre 1292 endet, hört Cimabue's grossartige Thätigkeit auf. Er zieht sich mit seinen Arbeiten in die neuerstehenden Franciscanerkirchen Toscanas zurück und überlässt seinen Schülern Rom, unter denen bald leuchtend Giotto als erster an seine Stelle tritt. Es ist traurig, Abschied nehmen zu müssen von der aufwärts gehenden Entwicklung einer so tiefen und gewaltigen Künstlernatur, wie sich uns die des Cimabue dargestellt hat. Was er in dem römischen Stadtplane und in Assisi leistete, führte uns auf Höhen, von denen wir nur widerwillig zurückkehren in die bescheidenen Kreise von Florenz und Pisa. Dorthin aber müssen wir dem Meister nun folgen.

In Florenz beginnt seit circa 1285, dem Jahre, in welchem der Ban des dritten Cerchio, d. h. die dritte Herausschiebung der Mauern der stets wachsenden Stadt einsetzt, eine umfassende Bauthätigkeit. Im gleichen Jahre entsteht Orsanmichele, dann im Beginn der neunziger Jahre wird an S. Spirito, seit 1294 an S. Croce, seit 1296 energisch an der Kathedrale gebaut. Da gab es reichlich zu thun für einen Mann von der Thatkraft und Erfahrung Cimabue's. Ich glaube nicht, dass sich seine Thätigkeit nach dem römischen Aufenthalte nur auf Werke der Malerei beschränkt habe. Zwar lässt sich bis jetzt nicht nachprüfen, was es mit der von dem Fragmente und Vasari gebrachten Notiz auf sich habe, dass er dem Arnolfo an die Seite gegeben wurde beim Bau der Kathedrale. Arnolfo ist jedenfalls der eigentliche, erste Baumeister. Aber es ist nicht ausgeschlossen, dass Cimabue, der durch seine römischen Arbeiten grosse Kenntnisse im Baufache erworben haben musste, ihm damals schon beratend zur Seite stand. Bereits früher mag er der Commune von Nutzen gewesen sein bei Durchführung all der grossen Projecte, die wir eben aufgezählt haben.

[1]) Bei De Rossi, Piante, Tav. V.

[2]) Bei De Rossi, Piante, Tav. VI—XII.

Bestimmt verfolgen können wir die Thätigkeit des Meisters in den neunziger Jahren leider nur in dem Gebiete der Malerei. Es klingt durchaus glaublich, wenn der Magliabecchianus und darnach Vasari berichten, dass er, von Assisi, respective von Rom zurückgekehrt, im Kreuzgange des Klosters von S. Spirito, wo vor ihm schon andere Meister alla greca gemalt hatten, drei Bogen mit Darstellungen aus dem Leben Christi füllte. Jenes Kloster, den Augustinern gehörig, wurde im Beginne der neunziger Jahre erweitert. Erst nachdem dasselbe fertig war, ging man, circa 1295, an den Neubau der zugehörigen Kirche, wie aus den Documenten über die dafür von der Commune bewilligten Beiträge hervorgeht.[1]) Cimabue kann daher bereits 1295, wahrscheinlich aber, wenn vor ihm schon Andere gemalt hatten, erst etwas später dort gearbeitet haben. Die Fresken sind zu Grunde gegangen.

Tritt er in dieser Aufgabe vorübergehend in den Dienst der Augustiner, und wir kennen seine indirecten Beziehungen zu diesem Orden von S. Maria Novella und Rom her, so sehen wir ihn im Uebrigen doch an seinen späteren Freunden und Gönnern, den Franciscanern, festhalten. So arbeitet er zunächst für ihre neue Ordenskirche S. Croce. Mit dem Bau dieser Kirche hatte Arnolfo 1294 begonnen, und zwar nach Gio. Villani[2]) zunächst mit dem rückwärtigen Teile, wo die Capellen sind, d. h. also mit dem Chor und den Querschiffen. Frey[3]) meint, der Umstand, dass die Zahlungen der Stadtbehörde fast Jahr für Jahr gleichmässig aufeinander folgen, anno 1298 aber nur die Hälfte der bisher bewilligten Beiträge ausgezahlt wird, könnte zu der Annahme führen, dass die Kirche so gut wie vollendet war und alle späteren Notizen sich nur auf den Ausbau im Detail, auf die Nebengebäude und auf die Restaurationen beziehen. Dazu stimmt die Zeit, in der wir Cimabue's Thätigkeit für den Neubau verlegen müssen, d. i. in die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts.

Vasari allerdings setzt die Madonna des Cimabue für S. Croce als eines seiner ersten Werke vor die Madonna Trinità. Das Fragment beginnt sogar, mit „delle prime opere sue“ einleitend, die Reihe

[1]) Frey, Loggia, p. 157 ff.
[2]) VIII, 7.
[3]) Loggia, p. 71 ff.

der ihm bekannten Werke. — Vasari sagt in seiner ersten Auflage kurz: „sie war . . .“, in der zweiten: „sie war und ist noch an einem Pilaster zur Rechten im Chor aufgestellt“. Es wird diesem Madonnenbilde gegangen sein wie den beiden anderen in S. Trinità und S. Maria Novella. Zuerst für den Hauptaltar geschaffen, musste es später als zu altertümlich neueren Werken Platz machen. Zu Vasari's Zeit hing es bereits an einem Pilaster. Cinelli[1]) berichtet im Jahre 1677, das Bild sei bei Verschönerung der Kirche wegtransportirt worden. Seitdem war es verschwunden. Milanesi[2]) behauptet, es sei neuerdings in der Sammlung Lombardi e Baldi wieder aufgetaucht und 1857 an die National Gallery in London verkauft worden (Nr. 565). Ich verdanke eine photographische Nachbildung der liebenswürdigen Bemühung des Herrn Dr. von Tschudi.

Mit Cimabue selbst, ja nicht einmal mit irgend einem seiner näheren Schüler hat dieses Bild nichts zu thun. Es ist entweder das Werk eines plump nachbetenden Stümpers oder bewusste Fälschung. Die Frage wird sich vor dem Original entscheiden lassen. Ganz abgesehen von den eigenhändigen drei Madonnen des Cimabue, nähert sich dieses Bild auch nicht im Entferntesten den Atelierwerken des Meisters aus der Zeit nach seinem zweiten römischen Aufenthalte, wie wir sie sofort durchgehen werden. Weder in Cimabue's eigenen, noch in seinen Schulbildern finden wir je einen gotisch-cosmatesken Thron, vielmehr wissen wir, dass gerade das Stuhlwerk eine durchgehende Eigentümlichkeit des Meisters zeigt. Auf diesen falsch gewählten Thron setzt der Nachahmer oder Fälscher einen schlechten Abklatsch der Madonna Rucellai: galt dieselbe doch auch während der Zeit, wo Cimabue's Madonna aus S. Croce verschwunden war, also seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu ihrem plötzlichen Auftauchen in der Sammlung Lombardi e Baldi, für das Hauptwerk des Meisters. Der Contrast zwischen dem hellen Gewande Christi und dem dunklen Mantel der Madonna, dieser sammtartig behandelte schwere Mantel selbst mit dem dünnen Saume, endlich in erster Linie der wassersüchtige Zwillingsbruder am Arm der Madonna: das Alles sind schlagende Beweise für die bewusste, aber stümperhafte Nachahmung der zierlichen

[1]) „Le bellezze della città di Firenze“, Firenze 1677, p. 316.
[2]) I, p. 249.

Madonna, wobei der Copist wieder ähnlich wie beim Throne übersah, dass Cimabue auch in seinen Atelierbildern noch der Madonna stets eine elliptische Iris gibt. Und der Madonna Rucellai nachgebildet sind auch die den Thron umgebenden Engel: nur in ihr finden wir diese in der Dreiviertelprofilstellung wieder, in allen übrigen Madonnen liebt es der Meister, die Köpfe möglichst nach vorn zu richten und die Engel aus dem Bilde herausblicken zu lassen.

Wenn Cimabue überhaupt für S. Croce gearbeitet hat, und das ist nach seinen Beziehungen zu den Franciscanern mehr als wahrscheinlich, so sind uns seine Tafelbilder verloren gegangen. Denn ihm die Londoner Madonna zuschreiben heisst den Meister geradezu beleidigen.

Doch beschränkte sich Cimabue's Thätigkeit an S. Croce nicht auf die Herstellung des Altarbildes und vielleicht eines Crucifixes und eines heiligen Franciscus allein. Herr Baron von Liphardt hat uns auf die fast verloschenen Fresken der Michaelscapelle, der fünften Capelle rechts vom Chor, aufmerksam gemacht[1]) und die Meinung geäussert, dass diese Gemälde dem Cimabue angehören dürften. Chronologisch erheben sich dagegen keinerlei Bedenken, wie oben gezeigt worden ist. Auch glaube ich, dass Cimabue der geistige Urheber dieser dem Cyclus der Apokalypse in Assisi nahestehenden Gegenstände ist, die Ausführung aber dürfte seinen Schülern zukommen, von denen er, wie wir gleich sehen werden, damals bereits stets umgeben war. Thode[2]) hat den Inhalt ausführlich besprochen. Ich kann mir daher ersparen, näher darauf einzugehen.

In den neunziger Jahren mag Cimabue auch für die Pieve in Empoli gearbeitet haben, wie der Magliabecchianus will. Vasari, von seiner Reise zurückgekehrt, sagt nur geheimnissvoll, dass sich diese Werke noch da fänden und in grosser Verehrung gehalten würden. Heute ist jedenfalls nichts mehr vorhanden. — Noch ein anderes Werk wird in jener Zeit aus Cimabue's Atelier hervorgegangen sein: die ebenfalls erst neuerdings aufgefundene Madonna in den Servi zu Bologna.[3]) Es ist jedenfalls die am freiesten componirte thronende

---

[1]) Eines der Bilder phot. von Alinari in Florenz Nr. 10852.

[2]) p. 236.

[3]) Phot. von Alinari in Florenz, Nr. 10535. Vergl. Thode, p. 236.

Madonna des Meisters. Natürlich ist der eigenartige Thron beibehalten, er tritt sogar stärker hervor als sonst, weil die Engel an den Seiten weggefallen sind und nur klein zu Zweien über der Lehne erscheinen. Das Kind ist aufgestanden und fasst mit der Rechten nach dem Gewande am Halse der Mutter, ein Motiv, das als erster Vorbote der von nun an immer häufiger mit genrehaften Zügen ausgestatteten Beziehungen zwischen der Madonna und dem Christkinde angesehen werden kann. Vorzüglich ist die Anlage des Gewandes, besonders die Art, wie die Muskeln des rechten Armes darunter deutlich erkennbar sind, und die Schürzung um die Kniee. Dagegen hat die Fältelung den ruhigen Charakter der Madonna in Assisi verloren. Was dort noch im frischen Banne der Antike geschaffen war, wird hier sichtbar gesucht wiedergegeben. Zu berücksichtigen ist auch, dass das Bild ungemein stark unter Retouchen gelitten hat. — Dass Cimabue mit Bologna in Beziehungen gestanden habe, beweist vielleicht die Notiz bei Ghiberti,[1]) der ihn „in su passando per la strada di Bologna“ auf Giotto stossen lässt.

Es dürfte hier am Schlusse von Cimabue's zweitem Florentiner Aufenthalte der rechte Ort sein, um mit einigen Worten auf Giotto's Verhältniss zu dem Altmeister einzugehen. Dieser Frage gegenüber berichten wirklich alle Historiker, und mehr noch, alle begründen damit auch teilweise den Ruhm des Cimabue, dass derselbe der Lehrer Giotto's gewesen sei. Und das scheint durchaus wahrscheinlich. Fürs Erste, weil Beide Landsleute sind und Giotto's Jugend jedenfalls in die Jahre von Cimabue's Meisterschaft fällt; dann aber, weil Giotto wie drei andere Schüler des Meisters zuerst in Assisi arbeitet und darauf in Rom auftretend zur Grösse gelangt. Dass wir in Giotto's Manier so wenig von dem Charakter des Meisters finden, befremdet uns nicht mehr, wenn wir auf die Arbeiten eines Cavallini und des angeblichen Johannes Cosmas blicken. Die eindringende Gotik vor Allem ist es, welche die Schüler dem Wesen des Lehrers entfremdet. Eine natürliche Forteutwicklung hätte direct auf Masaccio führen müssen.

Die Frage, wann Giotto in den Kreis des Cimabue tritt, hängt mit dem Ansatze seines Geburtsjahres zusammen. Nimmt man, wozu

---

[1]) Vasari ed. Lemonnier, p. XVIII.

ich entschieden neige, mit Pucci 1267 an, so dürfte Cimabue den Schäferknaben [1]) gefunden haben, als er einst in Geschäften von Assisi nach Florenz kam. Dann würde er ihn nach Umbrien mitgenommen und Giotto seine Lehrzeit auf den Gerüsten von Assisi verbracht haben: eine Annahme, die seine unglaubliche Fertigkeit in der eigenartigen Frescotechnik jener Zeit passend beleuchten würde. — Im anderen Falle, wenn Giotto erst 1276 geboren wäre, dürfte er wohl erst in Cimabue's Atelier eingetreten sein, als dieser ca. 1292 nach Florenz zurückkehrte. Wir kommen dann aber in ein Gedränge seinen Arbeiten in Assisi gegenüber. Denn unter allen Umständen erscheint es mir bei einem Vergleiche des Franciscuscyclus, von dem jedenfalls ein grosser Teil auf Giotto zurückgeht, mit den übrigen bereits besprochenen Malereien der Oberkirche unzweifelhaft, dass Giotto sich am engsten an den sogenannten **Johannes Cosmas** angeschlossen hat.

Dies lässt sich vielleicht in der Art zusammenreimen, wenn man mit Rücksicht auf die Thatsache, dass von diesem Meister vor 1296 kein Werk in Rom nachweisbar ist, annimmt, er sei länger in Assisi geblieben als die anderen Schüler des Cimabue und habe die Fertigstellung der malerischen Ausstattung der Oberkirche geleitet. Giotto, bis zum Weggange Cimabue's als Lehrling beschäftigt, wäre dann wohl mit eigenen Arbeiten betraut, aber noch der Aufsicht des Cosmaten unterstellt worden und hätte somit unter dessen Leitung die Franciscuslegende begonnen. Damit liesse sich besser das Geburtsjahr 1267 mit seinen Consequenzen, als 1276 in Einklang bringen. Jedenfalls ist es von keiner Bedeutung, wenn das Fragment und darnach Vasari berichten, er sei zehnjährig, also 1286 resp. 1277, von Cimabue aufgefunden worden. Bestätigend für die Annahme des Geburtsjahres 1267 ist jedenfalls, dass er auf diese Art nur um ein Jahr jünger als Dante war, mit dem er bekanntlich in freundschaftlichem Verkehre stand. — Nehmen wir an, Giotto bleibt 1288 mit Cosmas in Assisi zurück, dann dürfte er im Beginne der neunziger Jahre mit diesem nach Rom gegangen und so, allmählig an Ruf zunehmend um 1298 an Cimabue's Stelle als bevorzugter Künstler des Papstes getreten sein. — Nach dieser kurzen Andeutung des Wahrscheinlichen kehren wir

---

[1]) Auch **Lionardo**, Cod. Atlanticus, bei Richter Nr. 660, bestätigt diese Version. So auch unser Fragment.

zu Cimabue zurück, der jedenfalls in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre in Florenz thätig ist.

Aber auch die letzten Jahre seines Lebens widmet der Meister dem Dienste der Franciscaner, ja er verlässt sogar nochmals die Vaterstadt und folgt dem Rufe der Ordensbrüder nach Pisa. Wadding sagt uns in seinen Annalen, dass die ersten Franciscaner im Jahre 1211 nach Pisa gekommen seien, und nach Morrona [1]) wäre ihre erste Kirche auf das heutige Querschiff von S. Francesco beschränkt gewesen. Dann hätte vielleicht Nicola den Neubau besorgt, der, so glaubt Morrona nach der Autorität einiger Chronisten und der Deutung, die er einer Inschrift von 1300 gibt, im selben Jahre vollendet worden sei.[2]) Dieses Datum stimmt auffallend mit der Zeit, in der Cimabue nach Pisa gegangen sein müsste, und es ist somit nichts natürlicher als die Annahme, dass ihn die Franciscaner nach Vollendung ihrer Kirche gebeten haben dürften, die innere Ausstattung derselben zu übernehmen. Cimabue folgte dem Rufe und ging im Jahre 1300 ca. nach Pisa.

Zunächst fertigte er, wie wahrscheinlich für S. Croce in Florenz, so auch hier die drei für den Apparat einer Franciscanerkirche unbedingt notwendigen Heiligenbilder an: eine Madonna, ein Crucifix und einen heiligen Franciscus. Die Madonna kennt Vasari 1550 noch nicht. Erst durch das Fragment angeregt, sieht er sie auf seiner Reise an. Sie stand damals nicht mehr auf dem Hauptaltare, sondern hatte einem Marmortabernakel Platz machen müssen und war links neben der Eingangsthür aufgehängt worden. Nach dem Katalog des Louvre (Nr. 174) kam sie aus S. Francesco direct in diese Sammlung.

Das Eine ist diesem Bilde,[3]) welches unzweifelhaft auf Cimabue zurückgeht,[4]) ohne Weiteres sicher: dass es nach dem römischen Aufenthalte entstanden sein muss. Keine Spur von der Zierlichkeit der Madonna Rucellai, noch weniger in der Gewandung und den Eigentümlichkeiten der Hand und des Auges ein Zusammenhang mit der byzantinischen Madonna. Das Bild gehört Cimabue's Reife an,

---

[1]) Pisa illustrata, Livorno 1812, III, p. 48.

[2]) So auch Thode, a. a. O., p. 317.

[3]) Eine Braun'sche Photographie verdanke ich Herrn Dr. Thode.

[4]) Vergl. dagegen Schnaase, VII, p. 318. Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, III, p. 402.

wo er, zurückgreifend auf seine erste herbe Manier Gesicht und Hand verschönt unter den nachwirkenden Eindrücken seiner zwanziger Jahre, zugleich aber alle Motive plastisch durchbildet und das Ganze mit seinem in sich geschlossenen Wesen durchdringt, d. h. so gestaltet, wie er es in dem jahrelangen Umgange mit der Antike in Rom gelernt hatte.

Die Madonna sitzt auf dem bekannten Thronstuhle, der, obwohl etwas leichter als in Assisi, doch nichts zu thun hat mit dem zierlichen Baue desjenigen der Madonna Rucellai, sich vielmehr ausnimmt wie ein gefälliges Mittelding zwischen beiden. Je drei Engel auf jeder Seite: sie sind deutlicher denn sonst als die Träger des Thrones gedacht. Die beiden vorderen fassen wieder mit der sichtbaren Hand tief unten an, so dass etwas Spannung in den Körper kommt. Sie blicken, den Kopf vornehm steif aufrecht haltend, aus dem Bilde heraus, ebenso wie die beiden rückwärtigen Paare, welche den Kopf wie in der byzantinischen und der Madonna in Assisi nach der Mitte neigen. Ich denke am meisten diesen Engeln gegenüber sehen wir, dass Cimabue damals mit Gehilfen arbeitete: denn dieselben stehen in der Gewandung, im Typus und der Rundung des Kopfes am nächsten den Engeln der römischen Madonna. Was ihnen aber jenen gegenüber fehlt, ist das innere Leben, welches nur der Pinsel des aus seinem Innersten schaffenden Meisters, nicht die Hand eines gewissenhaft copirenden Gehilfen hervorzaubern kann. Zu erwähnen ist noch ein Detail, das wir in der byzantinischen Madonna beobachtet, in der zierlichen und römischen aber vergebens gesucht haben: es sind die stilisirten Bänder zu beiden Seiten des Hauptes; die Hand des Gehilfen bringt sie mechanisch schaffend wieder an.

Die Mittelgruppe ist nicht besser als die Engel. Im Kopfe der Mutter keine Ahnung dessen von Cimabue's Sixtina. Empfindungslos ist Linie an Linie zusammengesetzt zu einem Ganzen im Sinne Cimabue's: das lange, scharfe Profil, die kräftige Nase mit breiter Wurzel, das schmale Auge mit der elliptischen Iris. Dann eine Hand: schmal mit langen, dreigegliederten Fingern. Die Bildung des Faltenwurfes ist nur verständlich, wenn wir all die Factoren in Rechnung ziehen, welche den Rückschritt gegenüber der Madonna in Assisi erklären helfen. Denn auf den ersten vergleichenden Blick hin würde man zu dem Urteil gedrängt, dass diese in der Anlage bereits klare und

richtige, in der Fältelung aber unruhige und kleinlich gegliederte Masse eine Vorstufe sein müsse für die durchaus einfache, rein plastische Durchbildung in der römischen Madonna. Während wir aber in letzterer Cimabue's eigene, noch unter dem frischen Eindrucke antiker Gewandstatuen schaffende Hand und ein auch in den übrigen Bildern in Assisi unerreicht dastehendes Kunstwerk vor uns haben, ist die Madonna von Pisa in des Meisters Atelier aus Gehilfenhänden hervorgegangen, die, an die emailartige Ausstrichelung der Byzantiner gewohnt, die einfache Grösse von Cimabue's Manier nicht fassen konnten, und nun, die althergebrachte mit des Meisters Art vereinigend, unter dessen Augen ein Mischding hervorbrachten, wie wir es hier und früher schon in der unter den gleichen Umständen entstandenen Madonna in Bologna beobachtet haben. — Das Christkind ist durchaus in der alten griechischen Manier gehalten, die den damaligen Dutzendmeistern noch in allen Gliedern lag und nicht durch Cimabue's Grösse, sondern einzig durch Giotto's Naivetät ausgetilgt werden konnte. An diesem Bilde können wir der Londoner Tafel gegenüber sehen, was das Atelier des Cimabue hervorzubringen im Stande war.

Der Magliabecchianus und danach Vasari schon in der ersten Auflage führen dann in derselben Kirche noch ein Bild des heiligen Franciscus von Cimabue's Hand an. Ein solches befindet sich heute noch im Kloster der Kirche. Thode hat es nicht gesehen; da aber Crowe und Cavalcaselle[1]) es dem Margaritone geben, so kann es wohl auf keinen Fall etwas mit Cimabue zu thun haben.

Endlich führt Vasari in der zweiten Auflage noch ein Crucifix an, welches er auf seiner Reise im Klosterhof neben der Thüre, die in die Kirche führt, gesehen hatte. Wir sind Vasari's eigenen Funden gegenüber etwas misstrauisch geworden, trotz der byzantinischen Madonna. Das Dossale für S. Cecilia, das Crucifix für S. Croce, endlich der Franciscus für Pisa sind aller Wahrscheinlichkeit nach etwas starke Zumutungen. Und nun hier der abenteuerliche Bericht, Cimabue hätte die Erfindung gemacht, die Kunst durch Worte zu unterstützen, um seine Gedanken auszudrücken. Neben jenem Crucifixus hätte man nämlich ausser Maria und Johannes auch ein paar weinende Engel gesehen und alle hätten Spruchbänder in der Hand gehalten,

[1]) D. A., I, p. 156.

was Vasari für eine jedenfalls wunderliche und neue Sache erklärt, ein Nachsatz, der deutlich genug die falschen Motive zeigt, aus denen heraus Vasari geneigt war, Cimabue eine ebenso abgeschmackte wie alte Erfindung zuzuschreiben. Das Bild ist verloren.

Die an dem Madonnenbilde gemachten Erfahrungen werden bestätigt durch das, was wir weiter von Cimabue's Aufenthalt in Pisa wissen. Ausser einer heiligen Agnese nämlich, die Vasari in S. Paolo in Ripa erwähnt und die heute verschwunden ist, haben besonders in unserem Jahrhundert aus den Archiven hervorgezogene Documente Aufschlüsse über Cimabue's weitere Thätigkeit in jener Stadt gegeben.

Morrona[1]) berichtet nach verschiedenen Chronisten, dass Alexander IV. (1254—1261) im Jahre 1257 den Frater Mansueto vom Orden der Minoriten aus Rom nach Pisa geschickt habe, damit er das Spedale nuovo della Misericordia einrichte. Dasselbe wird also wohl in den sechziger Jahren vollendet gewesen sein; 1306 wird ein Frater Henricus als „maestro et rettore" des Spitals, welches den Namen S. Chiara erhalten hatte, genannt. — In der Einleitung und in diesem Capitel hatte ich bereits Gelegenheit, einen Fund Giuseppe Fontana's[2]) heranzuziehen: zwei Documente, welche für dieses Spedale di S. Chiara die Bestellung eines Tafelbildes bezeugen.[3]) Cimabue ist der damit betraute Künstler. Das Datum dieses Vertrages, November 1302 c. p., also 1301, stimmt bezeichnend genug für die Richtigkeit meiner Aufstellungen genau mit der Zeit, in die wir Cimabue's Aufenthalt gelegentlich seiner Arbeiten für die neue Franciscanerkirche zu verlegen gezwungen waren. Vasari bemerkt bei Gelegenheit des eben besprochenen Madonnenbildes, dass der Meister für dieses Werk von den Pisanern sehr gelobt und ausgezeichnet wurde. Damit Hand in Hand ging jedenfalls das Bemühen, ihn in Pisa festzuhalten. Den ersten Beweis dafür bietet uns eben die Bestellung für S. Chiara.

Und noch in anderer Beziehung bringen uns diese beiden Documente die Bestätigung dessen, was wir schon auf Grund der letzten Werke geschlossen haben: dass dieselben nämlich Gehilfenarbeit aus des Meisters Atelier seien. Der erste Act beginnt: „Magister Cenni

[1]) l. c., III, p. 343 ff.
[2]) Siehe oben p. 6 und p. 134.
[3]) Im Wortlaute publicirt im Anhange sub II und III.

dictus Cimabu .... et Johannes dictus Nuchulus pictor, qui moratur pisis in cappella sancti Nicoli et filius apparecchiati de Luca et quilibet eorum insolidum per solemnem stipulationem convenerunt et promiserunt fratri Henrico magistro dicti hospitalis pro dicto hospitali recipiente, quod hinc ad unum annum, proxime veuturum eorum manibus propriis facient, pingent et laborabunt" etc. Nicht der Meister Cimabue allein wird also verpflichtet, sondern mit ihm seine Gehilfen, unter denen Johannes, genannt Nuchulus, namentlich aufgeführt erscheint. Dieser Johannes Apparecchiati ist uns nicht unbekannt. Er wird unter den Malern genannt, welche 1299—1300 c. p. am Camposanto in Pisa gearbeitet hatten; mit Vincinus pictor de Pistorio filius Vannis zusammen führte er eine Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und dem Evangelisten aus.[1]) — Cimabue tritt somit hier nur als Leiter des Ateliers auf, so wie wir es bereits für seine letzten Florentiner, wie eben für seine Arbeiten in Pisa angenommen haben, eine Thatsache, die überdies bald noch eine zweite Bestätigung finden wird.

In der Bestellung für das Spedale von S. Chiara, in dessen Namen hier der obengenannte Frater Henricus auftritt, handelt es sich um ein grösseres Tafelbild mit säulengeteilten Nischen und einer Predella. In der Mitte sollte ein Kreuz aus vergoldetem Silber angebracht sein. Ringsherum Geschichten der Jungfrau Maria, der Apostel und Engel nebst anderen Figuren und Darstellungen, über die der Meister (Cimabue) selbst oder eine andere berechtigte Person bestimmen sollten. Wir sehen ein Altarbild im Aufbau bereits so mannigfaltig gegliedert wie später diejenigen Nicolò Alunno's. Cimabue wird die freie Wahl über einige Nebendarstellungen gelassen. Noch mehr tritt dieses respectvolle Vertrauen hervor, indem es ebenfalls Cimabue überlassen wird, die Höhe des Werkes, welches für den Heiligengeistaltar der Spitalkirche bestimmt sein sollte, festzusetzen, und weiter: „quod ipsam tabulam sic factam et pictam ut dictum est omnibus eorum expensis ponet super dictum altare fixam et firmam, ut ipsi magistro videbitur expendere pro infrascripto salario". Die dazwischen eingeschobene Clausel, nur gutes

[1]) Ciampi, a. a. O., p. 143. Doc. XXIII. Förster's Aufsatz im Kunstblatt von 1833 ist mir leider augenblicklich nicht erreichbar.

und reines Gold und gutes vergoldetes Silber zu verwenden, war wohl mehr Gebrauch als Ausdruck des Misstrauens. Wie sehr den Mönchen an dem Werke gelegen haben dürfte, sieht man aus dem angesetzten Reuegeld: bei Strafe des unten bezeichneten Preises und Schadenersatz. Dagegen ist der Preis sehr hoch: „libras Centum quinque denariorum pisanorum“, zahlbar in zwei Raten: 40 Pfund nach Ablauf eines Monates, den Rest am Schlusse des Jahres oder bei Ablieferung der Tafel; im Unterlassungsfalle das Doppelte des angesetzten Preises. — Dieser Vertrag wird abgeschlossen an den Kalenden des November 1302 c. p., d. h. also 1301, wozu die Indiction XV stimmt. Das zweite Document, datirt von den Nonen desselben Monats, enthält einfach die Zahlungsbestätigung der ersten Rate, welche somit schon nach der ersten Woche, also drei Wochen vor der festgesetzten Zeit geleistet wurde, ein neuerlicher Beweis für das Vertrauen der Besteller.

In demselben Jahre 1301 und ebenso im folgenden Jahre übernimmt Cimabue noch die Leitung einer anderen Arbeit, die in erster Linie geeignet ist, zu beweisen, in welchem Ansehen er bei den Pisanern stand. Ich meine seine Thätigkeit an dem Mosaik der Apsis des Domes. Ciampi[1]) veröffentlichte und E. Förster[2]) benutzte zuerst die auf dessen Herstellung bezüglichen Urkunden aus den Büchern der Entrata ed Uscita des Pisaner Domarchivs, aus denen hervorgeht, dass „im Jahre 1301 c. p., d. h. 1300 die Maler Uguccione di Gruccio und Jacopo di Nuccio von der Domverwaltung beauftragt werden, das Gemälde der Majestas im Dome zu machen. Dann aber kamen die ersten Zahlungen an einen Magister Franciscus de Simone, an Datus, Tura und Andere mehr; im nächstfolgenden Jahrgang aber der Einnahmen- und Ausgabenbücher die ersten Zahlungen für Cimabue, die sich sodann in gleicher Weise mehrere Monate hindurch wiederholen, in Verbindung mit Zahlungen an andere unter ihm arbeitende Meister, als: Turinus, Panocciuş, Marcus und Andere, deren Einnahme sich aber nur auf 3—4 Soldi des Tages belief, ein Zeichen für die höhere Stellung Cimabue's, dessen Taglohn 10 Soldi waren. Gegen Mitte Januars 1302 c. p. und c. c. verschwindet Cima-

[1]) A. a. O., p. 144. Vergl. Morrona, l. c. I, p. 239. Darnach im Anhange I.
[2]) Beiträge zur neueren Kunstgesch. Leipzig 1835, p. 98. Vergl. seine Gesch. der ital. Kunst, II, p. 195.

bue's Name in den Dombaurechnungen, bis er im März noch einmal, und zwar zum letzten Male vorkommt mit einer Bezahlung für die Gestalt des Johannes".

So berichtet uns Förster nach eingehenden Detailstudien. Cimabue führt diese Arbeit nicht zu Ende, denn die Mariengestalt links vom Throne ist von dem oben im Zusammenhange mit Johannes Apparecchiati erwähnten Vincino di Vanni aus Pistoja, der auch die nur teilweise ausgeführte Johannesgestalt vollendet hat. So reducirt sich Cimabue's Anteil hauptsächlich auf die Figur Christi, die aber auch schon von Anderen begonnen war. Und sogar diesem Wenigen gegenüber kann Cimabue nur als Leiter, nicht als selbstthätig gedacht werden. Er wird die Redaction der Arbeiten gehabt haben, diese selbst wurden von seinen obengenannten Gehilfen ausgeführt.

Das Mosaik [1]) entspricht diesen Voraussetzungen. Zunächst rein äusserlich: keine Spur von Cimabue's charakteristischem Thronstuhl; dieser ist vielmehr einer Phantasie entsprungen, ähnlich derjenigen Liutprand's dem Throne des Constantin Porphyrogenitus gegenüber: zunächst tragen je zwei nackte Gestalten einen verzierten Querbalken, auf dem zwei Löwen kauern, die ihrerseits dem Sitze als Ruhepunkt dienen. Auf diesem liegt ein goldgesticktes Polster, über das Ganze ist eine kostbare helle Decke geworfen. Darauf nun thront Christus. Er setzt die Füsse auf zwei Drachen, andere stehen symmetrisch zur Seite. So weit, vielleicht noch die unteren Partieen der Gewänder mit eingerechnet, mögen die Arbeiten gewesen sein, als Cimabue eintrat. Auf ihn geht jedenfalls der Hauptteil der Christusgestalt selbst zurück, insbesondere trägt den Stempel seines Geistes die ganze obere Hälfte, wie auch Förster angenommen hat. Die Gestalten der Maria und des Johannes verschwinden der dominirend hervortretenden Majestät Gottes gegenüber. Das ist noch einmal der gewaltige Cimabue, wie wir ihn in Assisi kennen gelernt haben. Nicht aus Einzelheiten: wie dem Kopftypus, der Gewandbehandlung, den Details spricht sein Geist, sondern in den gewaltigen Proportionen, der den Beschauer mit Ernst durchdringenden Gesamtwirkung. In der Zeichnung des Kopfes könnte man schliesslich noch Züge des Meisters erkennen: wie der Contour dem Kreise des Nimbus folgt, die Nase aus breiter

[1]) Phot. von van Lint in Pisa. Neg. Nr. 42.

Wurzel entspringt, die Augen elliptische Iris zeigen. Im Uebrigen ist das alte, griechische Schema beibehalten, nichts, das auf individuelle Durchbildung zurückginge, zeigt sich. Das Gleiche macht sich in allem Uebrigen geltend. Eine besondere Bedeutung unter Cimabue's Werken hat dieses Mosaik nicht; vielleicht die, seine letzte erhaltene Malerarbeit zu sein.

Denn vom März 1302 an verliert sich die sichere Spur des Meisters wieder. Man nimmt gewöhnlich an, er sei in Pisa während der Arbeit gestorben. Mir scheint nach dem, wie wir Cimabue jetzt kennen gelernt haben, noch ein Anderes möglich. Kehren wir nach Florenz zurück. Dort baute Arnolfo, wie gesagt, seit 1294 am Dome. 1296 hatte die Grundsteinlegung stattgefunden. Nach Vasari starb Arnolfo „gerade zu der Zeit, da der grosse Geschichtsschreiber von Florenz, Giovanni Vilani, die Geschichte seiner Zeit zu verfassen begann, d. i. im Jahre 1300. Nun fand sich in einem Nekrolog, heute in der Opera del Duomo zu Florenz, eine Notiz, wonach, wie man seit den Commentatoren des Vasari glaubte, „magr. Arnolfus del opera di sea reparata MCCCX“ gestorben sei. Erst Cesare Guasti hat 1881[1]) nachgewiesen, dass dieses Datum 1310 nicht zu Arnolfo, sondern zu dem folgenden Namen zu ziehen sei. Neuerdings hat dann Frey[2]) aus paläographischen Gründen sicher zu stellen gesucht, dass Arnolfo am 8. März 1302 gestorben sei.

Sonderbar: Cimabue erhält gerade auch im März 1302 seine letzte Zahlung als Leiter der Arbeiten am Mosaik des Domes zu Pisa. — Ich habe bereits die Möglichkeit der Notiz des Fragmentes und des Vasari angedeutet, dass Cimabue dem Arnolfo als Berater bei den Unternehmungen von S. Croce und beim Neubau des Domes an die Seite gegeben wurde. Die reichen römischen Erfahrungen, der anerkannte Ruf Cimabue's begründen das. Ja mehr noch: wen hätten die Florentiner anders an die Spitze der Leitung des Dombaues nach Arnolfo's Tode berufen können als ihren Altmeister? Gab es überhaupt sonst eine Persönlichkeit, die ihnen irgend hätte naheliegen können? Es scheint mir durchaus möglich, ja, da Cimabue noch lebte, wahrscheinlich, dass er im März 1302 nach Florenz zurückkehrte und die Geschäfte des Dombaumeisters übernahm.

[1]) In der Rassegna nazionale „Arnolfo, quando è morto?“

[2]) „Ueber das Todesjahr des Arnolfo di Cambio“ in den Berichten der kgl. preuss. Akad. d. Wiss. von 1883, p. 699 ff.

Sollte von diesem Eingreifen des Cimabue in die Baugeschichte des Florentiner Domes keine Spur übrig geblieben sein? Ich habe nicht ohne doppelte Absicht die Städtebilder in den Darstellungen der Evangelisten zu Assisi so eingehend beschrieben. Einmal wollte ich beweisen, dass Cimabue seine Ansicht Roms genau nach dem Schema aller übrigen formte. Aber dabei trat noch etwas Anderes auffallend hervor: seine besondere Vorliebe *Kuppelbauten* zu bilden, die um so reiner hervortritt, als es sich doch dort nur um imaginäre Ansichten handelte. Mit den bekannten byzantinischen Baldachinspielereien und Zierkuppeln wird man diese aber nicht vergleichen können.

In dem Bilde des Matthäus sahen wir vor einem Turmbau mit pyramidalem Dach einen anderen, niedrigeren in der Art dessen von S. Maddalena in dem Mantovaner Stadtplan: *achteckig*, mit Fensterfries oben, auf dem die *kugelförmige* Kuppel aufsitzt. In dem Bilde des Lucas nimmt gleich rechts ein mächtiger *achteckiger* Centralbau, diesmal sogar mit *spitzbogiger* Kuppel den Vordergrund ein. Inmitten der Ansicht Roms im Bilde des Marcus sehen wir dominirend die Pantheonskuppel. Am imposantesten aber tritt der Kuppelbau in dem Gemälde der Heilung des Lahmen hervor, wo wieder ein *achteckiger* Tambour dem *spitzbogigen* Gewölbe als Unterbau dient. Endlich sind auch in dem Plane Roms die Rundbauten und vor Allem die Kuppelbauten, wie das Baptisterium am Lateran, der Vestatempel am Forum, das Pantheon, das Mausoleum des Augustus und der Kuppelbau am Pincio zahlreich vertreten. Zu all diesen rein äusseren Beweisen nun noch Cimabue's auf das Gewaltige, Grossartige gerichtetes Wesen, dem gerade der Kuppelbau noch am ehesten das Gleichgewicht hält.

Man hat bisher angenommen, *Arnolfo* habe die Kirche schon als Kuppelbau entworfen und Arnolfo habe das Modell derselben so gebildet, wie es ca. 1350 in dem Fresco der Cappella Spagnuola in S. Maria Novella copirt ist: also mit der Kuppel. Woher aber soll dieser Arnolfo die Anregung genommen haben, eine gotische Basilica mit einer Kuppel auszustatten? Warum hat er denn dann in seiner gleichzeitig begonnenen Kirche S. Croce *jede* Wölbung vermieden und sogar im Extrem, im reinen Holzdachstuhl die Schwierigkeiten einer weiten Mittelschiffbreite zu überwinden gesucht?

Wenn nun sein Entwurf des Domes dem von S. Croce nicht fern gestanden und *Cimabue* erst, als er 1302 zum Dombaumeister ernannt

wurde, einen Kuppelbau daraus gemacht hätte? Ich glaube, die Hypothese braucht nach dem in diesem Buche über Cimabue's Lebensgang gemachten Erfahrungen nur ausgesprochen zu werden, um sich Bahn zu brechen. Wird sie denn nicht durch die aufgezählten Phantasiebauten des Meisters, die alle den octogonalen Grundriss mit der Anlage der Florentiner Kuppel gemein haben, und der gerade mit Arnolfo's Tod aufhörenden Thätigkeit des Meisters in Pisa geradezu bewiesen? Und werden wir den Eingang der Bestallungsurkunde Giotto's vom 12. April 1334, in dem die Stadtvorstände erwägen, dass grosse Baunternehmungen nicht ehrenvoll und würdig vorschreiten könnten, wenn nicht ein sachverständiger und berühmter Mann an die Spitze gestellt werde — nicht erst jetzt richtig so deuten, dass sie darin bereits Erfahrungen auch im guten Sinne, eben an Cimabue gemacht hatten, statt mit Schnaase[1]) gerade das Gegentheil zu schliessen, dass man die Bestallung eines Obermeisters seit Arnolfo's Tode deshalb unterlassen habe, weil man keinen Künstler von genügendem Rufe dafür habe gewinnen können?

Cimabue war damals mindestens, wenn wir das Fragment gelten lassen, 62 Jahre alt und kann unmöglich mehr lange im Dienste gestanden haben. Die Kuppel blieb unvollendet und erst ein Mann wie Brunellesco, der sich auf demselben Boden wie Cimabue gebildet hatte, konnte das grossartig begonnene Werk zu Ende führen. Von Cimabue selbst aber haben wir weiter keine Spur.

Als er starb, war Florenz erfüllt von seinem Ruhme und seiner Grösse. Man setzte ihm, wie das Fragment und Vasari berichten, in dem von seinem Geiste durchwehten Dome ein Epitaph mit der uns jetzt wohl verständlichen, ihn über Alles erhebenden Inschrift:

Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,
Sic tenuit, vivens; nunc tenet astra poli.

Aber bald darauf trat Giotto, wie es bereits vordem in Rom geschehen war, so auch in Florenz in seine Fussstapfen und lenkte die bewundernden Blicke der Menge von den ernsten Schöpfungen des Meisters ab und auf seine eigenen freundlichen, sonnenhellen Gebilde hin. Ihm jubelten die Bürger seiner Vaterstadt jetzt zu und sein

[1]) Bd. VII, p. 152.

Freund Dante, dieser Stimmung Rechnung tragend, corrigirte[1]) die Inschrift von S. Maria del fiore, indem er schrieb:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed hora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.

Der Stand der Kunst in Italien ist beim Eintritte des Cimabue im Ganzen ungefähr dieser. Seit dem Eindringen der Longobarden, welche den Byzantinern Oberitalien entreissen, bilden sich gemäss den politischen auch drei Kunstkreise heraus, und diese letzteren verwischen sich nicht bis auf Cimabue hin. Im Norden der lombardische Kreis, wo sich neben den Spuren eines natürlichen Talentes bisweilen auch deutscher Einfluss zeigt. — Im Süden die Griechen, ihr Einfluss in Ravenna und Venedig. Die Araber in Sicilien geben der Decoration, die Normannen in Unteritalien der Architektur eine eigene Richtung. Die bildende Kunst aber bleibt, was speciell die ikonographische Seite anbelangt, in diesem Kreise stets byzantinisch. — Rom in der Mitte hält entweder an der localen Tradition fest oder verfällt dem Einflusse des Südens. Mittelitalien schwankt seiner Lage nach zwischen dem Süden und Norden. In der Malerei und in religiösen Darstellungen herrscht der Byzantinismus, in der Sculptur lässt sich die unabhängige Thätigkeit localer Künstler nachweisen; in profanen Darstellungen, wie z. B. in den Typen des Monatscyclus ist der Einfluss Oberitaliens unläugbar.

Der Byzantinismus ist nur da in ganz Italien herrschend, wo sich sein Typus bereits vor Trennung dieser drei Kreise über die Halbinsel verbreitet hat, z. B. im Typus der thronenden Madonna. In Mittelitalien wirkt er am stärksten im 11. und 12. Jahrhundert. Im 13. Jahrhundert finden wir dagegen Localschulen, wie in Florenz, Siena, Pisa, Lucca, Arezzo u. s. w., in denen eine rohe, aus dem Byzantinismus degenerirte Kunstübung notdürftig ihr Leben fristet. Was die Kunst zu dieser Zeit in Rom im Stande war zu leisten, können wir an den erhaltenen Schöpfungen eines Malers sehen, dessen Name mir nicht bekannt ist. Im Jahre 1246 stattete er die bei

[1]) Vgl. Milanesi, Vasari, I, p. 256, Anm. 3, der glaubt, die Inschrift lehne sich an Dante.

Quattro Coronati erbaute Capelle des heiligen Sylvester mit Wandgemälden aus [1]) und zehn Jahre darauf, 1256, führte er die Malereien an dem ältesten der auf uns gekommenen Grabmäler Roms aus dem 13. Jahrhundert, d. i. dem des Cardinals Wilhelm Fieschi in S. Lorenzo fuori le mura, aus. [2]) In beiden Schöpfungen haben wir dieselben rein schematischen Figuren, bestehend aus dem stets dominirenden Gewande, welchem ein Kopf aufgesetzt und Arme und Beine angehängt sind, ohne dass auch nur die Spur einer frisch und plastisch empfindenden Vorstellungskraft daran hervorträte.

Diese Stätten Toscanas aber und Rom werden der Boden, auf dem in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts die neuen Keime in Gestalt einer nationalen italienischen Kunst aufgehen. Franz von Assisi hatte sie gesät. Die Malereien im Langhause der Unterkirche von S. Francesco zeigen uns ihre ersten Früchte. Die Veredelung derselben lässt nicht zu lange auf sich warten.

Denn zu diesem Anstosse von Seiten der Franciscaner gesellt sich bald noch ein zweiter: der, welcher ausgeht vom Studium der Antike. Wir haben dies an Nicola Pisano erfahren, wir sehen es in ungeahnter Weise bei dem Schöpfer der ersten national-italienischen Malerschule bestätigt: bei Cimabue.

Die Grösse Cimabue's gründet sich auf seine Beziehungen zu Rom und zur Antike; wir konnten die auf uns gekommene Tradition seines Ruhmes nur deshalb nicht begreifen, weil wir eben von diesen Beziehungen keine Ahnung hatten. Aus demselben Grunde war uns auch Assisi ein Rätsel. Die Lösung gibt uns der Lebensgang des Cimabue: versuchen wir ihn in Kürze zusammenzufassen.

Cimabue ist als der Sohn eines Pepo in Florenz im Sprengel von S. Ambrogio um 1240 geboren und erhielt in der Taufe den Namen Cenni, d. i. Benvenuto. Dieser Cenni di Pepo wurde später allgemein Cimabue genannt. In der Umgebung eines Kunsttischlers wie es scheint, aufgewachsen, wurde er, nach Vasari, in den grammatischen Unterricht zu den Dominicanern von S. Maria Novella geschickt. Frühzeitig jedoch muss er sich der Malerei zugewandt haben, denn

---

[1]) Abg. bei d'Agincourt, Peint., pl. CI. Petrolino malte die Apsis von Quattro Coronati aus. Siehe oben, p. 2. Vgl. Crowe und Cav., D. A., p. 73; Schnaase, VII, p. 248.

[2]) Das ganze Grabmal phot. von Hefner in Rom, Nr. 4667.

schon 1260 ca. tritt er mit einem grösseren Altarwerke, der Madonna für S. Trinità, jetzt in der Akademie, hervor. Der Stilcharakter dieses Bildes bestätigt durchaus den Bericht des Fragmentes und des Vasari, dass Cimabue in seiner Lehrzeit mit byzantinischen Malern in Berührung gekommen sei. Bald nach Schöpfung dieser byzantinischen Madonna scheint Cimabue zu seinem Landsmanne Coppo di Marcovaldo nach Siena gegangen zu sein. Bei diesem, im Zusammensein mit Guido und unter der Einwirkung sienesischer Charakterzüge dürfte sich seine, der ersten, herben und strengen durchaus entgegengesetzte, zweite Manier auf das Schöne und Zierliche herausgebildet haben. Ihr Niederschlag ist die ca. 1267 entstandene Madonna Rucellai. In ihr gipfelt des Meisters erste Lebensperiode: die Vorbereitungszeit auf die grossen seiner in Rom harrenden Aufgaben.

Dorthin dürfte ihn ca. 1270 Carl von Anjou, der Cimabue seit dem Besuche von 1267 her persönlich kannte, berufen haben. Dieser auch wird es gewesen sein, der ihm den Auftrag gab, einen perspectivischen Plan der Stadt Rom zu bilden. Wie genau Cimabue dabei die Monumente studirte, beweist sein Miniatur-Rom im Bilde des Evangelisten Marcus in Assisi. Der Stadtplan selbst ist uns in einer Copie des Taddeo Bartoli und einer anderen im livre d'heures des Herzogs von Berry erhalten.

Diese Thätigkeit hört jedenfalls auf, als Carl von Anjou im Jahre 1278 auf sein Amt als Senator Roms verzichten muss. Cimabue folgt ihm nicht nach Neapel, sondern tritt jetzt wieder in den Dienst der Kirche zurück. Hatte er sich bisher vornehmlich an die Dominicaner angeschlossen, so geht er jetzt in Rom über in das Lager der Minoriten. Die Franciscaner von Aracoeli sind es, die ihn gewonnen zu haben scheinen; eine Arbeit aus dieser Zeit dürfte das von dem Senator Giovanni Colonna nach Aracoeli gestiftete, jetzt in der Familiencapelle des Palazzo Colonna befindliche Mosaik sein.

Die Beschäftigung mit den Monumenten Roms und damit Hand in Hand das Studium der Antike hatten Cimabue's Kunstcharakter zur Reife gebracht, sein Atelier war der Tummelplatz junger Künstler geworden. Als ihn daher, um ca. 1280, die Franciscaner von Rom weg und nach ihrem Stammsitz Assisi zogen, ging der Meister dahin als Künstler von grossem Namen, begleitet von drei auserwählten seiner Schüler: Filippo Rossuti, Pietro Cavallini und wahrscheinlich Giovanni Cosmas. Die Oberkirche von S. Francesco ist der Schau-

platz ihrer umfassenden Thätigkeit. Cimabue selbst übernimmt für sich die Vierung mit dem Chor und den Querschiffen. Wo solche vorliegen, hält er an den byzantinischen Typen fest: aber er durchdringt sie mit einer Fülle von Kraft und Ernst, die uns, trotz der elenden Erhaltung, seine Grösse ahnen lassen. Das Hauptwerk seines Lebens, seine Sixtina stellt sich uns in der Madonna der Unterkirche dar, die geistig von einem solchen Adel, künstlerisch von so hoher plastischer Vollendung ist, dass sie den besten Kunstwerken aller Zeiten zugerechnet werden darf. Die Gewandbildung verrät unzweifelhaft woher dieser grossartige Aufschwung Cimabue's kam: eben vom Studium und Erfassen antiken Geistes. Die drei Schüler des Meisters statten inzwischen das Langhaus der Oberkirche aus.

1288 ca. wird Cimabue abberufen. Nicolaus IV., der erste Franciscanerpapst, zieht ihn beratend an seine Seite, lässt ihn die eigenen, weitgehenden Pläne in durchführbare Gestalt bringen, die Schule des Meisters ist es, die sie verwirklicht. Sie kommt jetzt und in dem folgenden Jahrzehnt in Rom zu grossartiger Geltung. ·Rossuti, Cavallini und Jacopo Turrita treten zugleich mit dem Meister auf römischem Boden auf. Später kommen der sogenannte Johannes Cosmas und mit diesem, ebenfalls über Assisi, Giotto nach Rom, und dieser letztere ist es der mit dem Scheiden des Meisters bald an die Spitze der römischen Schule tritt. Cimabue selbst, der inzwischen, wahrscheinlich im Auftrage des Papstes, die Arbeit am Stadtplane wieder aufgenommen und ihm diejenige Form gegeben hatte, welche bis ins 15. Jahrhundert hinein immer und immer wieder copirt wurde, zieht sich bald, wahrscheinlich mit dem Tode des Papstes im Jahre 1292 zurück und überlässt Rom ganz seinen Schülern.

Damit endet die Periode seiner Grösse. Alternd kehrt er heim in seine Vaterstadt Florenz. Dort hatte sich seit der Mitte der achtziger Jahre eine ungemein reiche Bauthätigkeit entsponnen. Cimabue bleibt dieser Bewegung nicht fern. Abgesehen davon, dass er der Commune jedenfalls mit seinen reichen Erfahrungen beratend zur Seite gestanden haben wird, ist er selbst noch als Maler thätig. Doch dürfte man wohl das Richtige treffen, wenn man annimmt, dass alle diese nach seinem zweiten römischen Aufenthalt entstandenen Werke zwar unter seiner Aufsicht, aber von Schülerhänden ausgeführt worden seien. So die Malereien für S. Spirito und S. Croce in Florenz.

Noch einmal verlässt der Sechzigjährige die Heimat: die Treue zum Orden der Franciscaner mag der Beweggrund gewesen sein. Er geht nach Pisa, um ihre, 1300 ca., vollendete Ordenskirche auszustatten. Die Pisaner aber benutzten seine Anwesenheit: auch für das Spedale di S. Chiara und das Mosaik der Domapsis muss er sein Atelier arbeiten lassen. Im März 1302 endlich, als in Florenz Arnolfo, der Dombaumeister starb, kehrt er dahin zurück, wahrscheinlich zur Uebernahme dieses Amtes berufen, und setzt sich in dem Dome selbst ein bleibendes Monument der eigenen Grösse durch die Umänderung von Arnolfo's basilikalem Entwurf zum Kuppelbau. Von da an können wir seinen Spuren nicht mehr folgen. Er wird bald darauf gestorben sein.

Ich denke, es wird nun Niemanden mehr geben, der fragend zusieht, wenn er in alten Schriftquellen liest, Cimabue sei der Schöpfer der italienischen Malerei gewesen. Im Gegenteil, es ist unbegreiflich, dass sich von dem Ruhme dieses Mannes nur so wenig bis ins Quattrocento gerettet hat. Gerettet — denn das 14. Jahrhundert ist für Italien das, was unserer Cultur das 17. Jahrhundert bedeutet. Den dreissigjährigen Krieg ersetzen dort zwei Momente: die Gefangenschaft der Päpste in Avignon und das Vordringen der Gotik.

Man denke sich die Zeit von 1305 – 1419 aus dem Dasein gestrichen und auf Bonifacius VIII. in Rom direct einen Martin V. folgend. Was wäre dann aus der Schule des Cimabue geworden! So zersplittert sie in Rom und verfällt im übrigen Italien in ein langweiliges Einerlei. Giotto ist ihr leuchtender Stern. Aber er hat nichts von der Grösse des Altmeisters: einseitig folgt er nur dem Anstosse von Seiten der Franciscaner und erlangt so eine Höhe, die mit ihm, ohne Erben stirbt. Es ist geradezu empörend, wie teilnahmslos er der Antike gegenüber in Rom bleibt. Der Grund dessen liegt einzig darin, dass er bereits gotisch dachte. Es gibt keinen grösseren Contrast als den zwischen Antike und Gotik, er ist gleich dem künstlerischer Freiheit und künstlerischen Zwanges. Mit der Herrschaft der Gotik musste der wohlthätige Einfluss der Antike fallen. Es ist eine wunderbare Erscheinung in der Kunstgeschichte, wie das Quattrocento den Schatz wiederfand.

ANHANG.

I.

Urkundliche Notizen über die Arbeiten am Apsismosaik des Domes zu Pisa aus den Jahren 1301 und 1302 c. p.

Nach Morrona, „Pisa illustrata etc.", Bd. I (Livorno 1812), p. 249, Anm. 1.[1])
Originale im Domarchiv zu Pisa.

Ciampi Docum. 24 Dal libr. an. 1301. p. 94.

Uguccio Grucci, et Jacobus Nucci positi, et constituti a Comuni Civitatis pisane super fieri faciendo magiestatem super altare majoris ecclesie pisane etc.

Ciampi Docum. 25. Dal libro intitolato:

Introitus et exitus facti, et habiti a Burgundio Tadi, Operario opere sce marie pis. majoris eccle. sub a. d. MCCCII. Ind. IIII.[2]) de mense madij incept . . . .

Magistri Magiestatis majoris.

Magister Franciscus pictor de S. Simone porte maris cum famulo suo pro diebus V. quibus in dicta opera Magiestatis laborarunt ad rationem solid. X. pro die . . . . Victorius ejus filius pro se et Sandruccio famulo suo etc. Lapus de Floren. etc. Michael pictor etc. Duccius pictor etc. Tura pictor etc. Datus pictor etc. . . . .

---

[1]) Ich hatte nicht Gelegenheit die Collation vorzunehmen. Ebenso wenig ist mir im Augenblick Ciampi zugänglich.

[2]) Die Indiction IIII ist falsch: c. p. 1302 im Mai, d. i. 1301 hat die Indiction 14, es scheint somit das Zahlzeichen X von Morrona oder Ciampi, wenn nicht im Document selbst vergessen.

Ciampi Docum. 26 libro sud. anno sud.

Magister Cimabue pictor Magiestatis pro se et famulo suo pro diebus quatuor quibus laborarunt in dicta Opera ad rationem solid. X. pro die .... libr. II.

Cimabue pictor Magiestatis sua sponte confessus fuit se habuisse a D. Operario de summa libr. decem quas dictus Cimabue habere debebat de figura S. Johannis quas fecit juxta Magiestatem .... libr. V. sol. X.

Johannes Orlandi coram me Ugolino notario recepit a D. Burgundio operario pro pretio librarum 76 olei linseminis ab eo, et operato .... ad operam Magiestatis que fit in majori Ecclesia, lib. III. sol. XVIIII.

Bacciomeus filius Jovenchi mediolanensis .... fuit confessus se habuisse .... de pretio vitri laborati et colorati quem facere debuit juxta .... et voluntatem magistri Cimabovis pictoris, quem vitrum dictus Bacciomeus vendere et dare debet suprad. operario ad rationem den. XXIIII. pro qualibet libra pro operando ipsum ad illas figuras que noviter fiunt circa Magiestatem inceptam in majori Ecclesia S. Marie.

Johannes Orlandi sua sponte dixit se habuisse a d. Operario libras duas den. pis. pro pretio libre viginti novem trementine operate adoperam Magiestatis. (Da lib. di am. dell' an 1301. st. pis. dell' opera del Duomo di Pisa.)

Libras quinquaginta quatuor, et solidos decem et octo den. pisanorum minutorum pro pretio centiuarum quatuor olei linseminis ad operam Magiestatis, et aliarum figurarum que fiunt in majori Ecclesia, ad rationem denariorum XXVIII. pro qualibet libra.

Upechinus pictor pro libris quadraginta tribus verniciis emptis ab eo ad operam Magiestatis.

II.

Notariatsact des Spedale nuovo zu Pisa über eine Bestellung bei Cimabue im Jahre 1302 c. p.

Nach G. Fontana, „Due documenti inediti riguardanti Cimabue". Pisa, 1878. Original im Staatsarchiv zu Pisa.

„Magister Cenni dictus cimabu pictor condam pepi de florentia de populo sancti Ambrosii et Johannes dictus Nuchulus pictor qui moratur pisis in cappella sancti nicoli et filius apparecchiati de Luca et quilibet eorum insolidum per solemnem stipulationem convenerunt et promiserunt fratri henrico magistro dicti hospitalis pro dicto hospitali recipiente quod hinc ad unum annum proxime venturum eorum manibus propriis facient pingent. et laborabunt tabulam unam colonnellis tabernaculis et predula pictam storiis divine maestatis beate marie virginis apostolorum angelorum et aliis figuris et picturis de quibus videbitur et placuerit ipsi magistro vel alteri persone legiptime pro dicto hospitali. Et unam crucem depicta de argento deaurato ponendam ad tabernaculum de medio dicte tabule. Que picture maestatis divine beate marie virginis et apostolornm et aliorum sanctorum fiende in colonnellis et predula dicte tabule et planis tabule fiant et fieri debeant de bono et puro auro floreni et alie picture fiende in dicta tabula a colonnellis sursum in tabernaculis et angelis pasis et scorniciatis fiant et fieri debeant per eos ut dictum est de bono argento deaurato ponendam super altari majoris sancti Spiritus ecclesie sancte clare dicti hospitalis in ea longitudine qua est dictum altare et in ea altitudine de qua videbitur ipsi magistro vel alteri persone pro dicto hospitali. Et quod ipsam tabulam sic factam et pictam ut dictum est omnibus eorum expensis ponet super dictum altare fixam et firmam

ut ipsi magistro videbitur expendere pro infrascripto salario. Alioquin penam infrascripti pretii et totius dampni interesse et expensas que propterea predictum hospitale substineret et pateretur. Et omnes expensas etc. Obligando se insolidum et cuiusque eorum heredes et bona insolidum ei recipienti pro dicto hospitali et ipsi hospitali pro dictis omnibus obligando. Renuntiando benificio solidi et privilegio fori etc. Quare predictus magister pro dicto hospitali et eius vice et nomine per solemnem stipulationem convenit et promisit suprascriptis magistro Cenni et Johanni dare et solvere vel dari et solvi facere eis etc. pro pretio et nomine certi pretii predicte tabule et eius laborerii libras Centum quinque denariorum pisanorum ad infrascriptos terminos videlicet hinc ad unum mensem proxime venturum libras Quadraginta denariorum pisanorum et residuum dicti pretii infine dicti anni vel ante sidicta Tabula conpleta vel facta esset. Alioquin penam dupli dicti pretii. Et omnes expensas etc. Obligando se etc. Renuntiando omni iuri etc. Et statuerunt inter se dicti contrahentes expacto quod quandocumque, magistri reciperent predictum pretium vel aliquam eius partem dabunt ipsi magistro vel alii persone legiptime pro dicto hospitali recipienti bonum et ijdoneum fideiussorem de pecunia et de tabula predicta facienda ut dictum est. Actum Pisis in loco dicti hospitali presentibus puccio filio Guidonis henriconis notari de cappella sancte Marie majoris et puccio vinario filio Cosci vinari de sancto blasio in ponte testibus ad hec rogatis M̊CC̊CII indictione xv ipso die Kalendarum Novembris.

III.

Notariatsact des Spedale nuovo zu Pisa über die erste Zahlung an Cimabue gemäss dem unter II. publicirten Contracte.

Nach denselben Quellen.

Magister Cenni dictus Cimabu pictor condam Pepi et Johannes dictus Nucchulus pictor filius Apparecchiati coram me etc. abuerunt et receperunt a fratre henrico magistro dictî hospitalis dante et solvente pro dicto hospitali et eius vice et nomine et de pecunia dicti hospitalis libras quadraginta denariorum pisanorum de summa et quantitate librarum centum quinque denariorum pisanorum quas predictus magister convenit et promisit dare et solvere eis pro pretio et nomine certi pretii unius tabule per cartam rogatam a me notario de quibus se etc. Et inde eum etc. et dictam cartam in dicta quantitate cassam et irritam vocaverunt. Actum Pisis in loco dicti hospitalis presentibus Coscio condam Argomenti de cappella sancti Petri incurte veteri et Puccio condam henrici de cappella sancti felicis testibus ad hec rogatis M̊ CC̊C II indictione XV nonis Novembris.

IV.

Text der Vita di Cimabue des Anonymus Magliabecchianus.

Florenz, Bibl. naz. cod. magl., XVII, 17, p. 43.[1])

Adsit marie filius.

Giovanni pittore per cognome detto Cimabue fu circha il 1300.

E nelli sua tempi per le sue rare virtù era in gran veneratione: e esso fu' che trovò i lineamenti naturali e la vera proportione da Greci chiamata simetria, et fece le fiure di varii gesti, e teneva nell' opere sue la maniera grega.

Hebbe per compagno Gaddo Gaddo, et per discepolo Giotto.

Et tra l' altre sue opere si vede anchora in Firenze una nostra donna grande in tavola nella chiesa di santa maria novella acanto alla cappella de rucellaj.

Et nel primo chostro de frati di santo Spirito fece certe historе non molto grande.

In Pisa nella chiesa di san Franc^{co} è di sua mano in tavola dipinto un san Franc^{co}.

Ascesj nella chesia di santo Franc^{o} dipinse che dipoi da giotto fu seguitata tale opera.

In empoli nella pieve anchora operò.

---

[1]) Eine nachträgliche Collation dieses Textes verdanke ich der Güte des Herrn Bibliothekars Cav. Bart. Podestà.

V.

Ein Fragment von Vasari's „libretto antico".

Bei meinen Arbeiten auf der Vaticana kam mir ein eng und schlecht geschriebener, auf vier Seiten verteilter Text in die Hände, den ich anfangs für ein Excerpt aus Vasari hielt, gleichgültig abschrieb und ad acta legte. Erst als ich in Angelegenheiten des Cimabue näher an Vasari herantrat, fiel mir jenes unscheinbare Fragment wieder ein, und da nun brachte die sorgfältige Vergleichung das Unerwartete zu Tage: eine Quelle des Vasari.

Dieser Text findet sich im Codex Capponianus Nr. 231 auf fol. 22 und 23. Da fol. 24 und 25 die beiden vorhergehenden Blätter zu Bogen ergänzen und leer sind, so kann das vollständige Manuscript nicht sehr gross gewesen sein. Doch liessen sich bei der kleinen Schrift auf weiteren vier, sechs, acht oder mehr Blättern immer eine stattliche Anzahl von Viten erwarten. Die erhaltenen zwei Bogen sind in eine Papier-Miscellaneenhandschrift des 17. Jahrhunderts gebunden, haben 29 Cm. Höhe, 20·7 Cm. Breite und auf den beiden Schriftblättern einen Rand von 5 Cm. Der Schreiber ist leicht wiederzuerkennen, er hat in demselben Codex noch eine belletristische Kritik, eine Beschreibung von „Inspruk capo di Tirolo"[1]) u. A. geschrieben.

Im Nachstehenden gebe ich den Text dieses Fragmentes. Die Vita des Cimabue ist bereits eingehend mit der des Vasari und dem Magliabecchianus verglichen worden. Es wird gut sein, dieses Capitel durchzulesen, bevor man dem Weiteren folgt. Die Besprechung ist darauf

[1]) Herr Prof. Semper hatte die Güte mir mitzuteilen, dass sich dieselbe im Ferdinandeum nicht finde und nach dem Beginne zu schliessen zwischen 1553 und 1776 ca. entstanden sein müsse.

berechnet, dass man wenigstens Vasari's zweite Auflage stets zum Vergleiche bei der Hand habe. Dabei beschränke ich mich nur auf das hinzuweisen, was offen zu Tage liegt. Die Specialforschung wird gewiss, wie es mir der Vita des Cimabue gegenüber gelungen ist, noch viel intimere Beziehungen zwischen dem Fragmente und Vasari und schlagendere Beweise für die Berechtigung des oben gewählten Titels aufdecken.

Fol. 22 a.

Cimabue.

Gio. Cimabue di nobil famiglia naque nel 1240. Delle p^{e} ope sue furono Una nostra Donna ī una tavola appoggiata in un pilastro attorno al coro (di S^{ta} †).[1]) Doppo la quale ī Una tavoletta fece ū S. Fr^{co} in cāpo d'oro dal naturale che fu cosa nuova, et ītorno a essa molte storie della vita sua.

Imparò da quei pittor Greci i quali condotti in Fir^{ze} p suscitar la pittura cominciorno à dipignere la Capp^{la} de Gondi à canto alla Grande di S^{ta} M. Novella di quella maniera goffa tutta piena di linee e proffili senza alc^{a} buona īvēzione o bel colorito.

Una Vergine con molti āgeli atorno ī S. Fr^{co} di Pisa à lato alla porta à man manca.

In Assisi nella Chiesa di S. Fr^{co} dipise ī cōpagnia di altrj Greci parte della volta e nelle facciate la vita di Jesu Cristo e di S. Fr^{co}.

Cominciò poi a dipigner da se la Chiesa di sopra nella Trjbuna prīcipale sopra il Choro ī 4 facciate e dipinse anco le (· 5 ·) crocier alle volte di d^{a} Chiesa, e finite le volte lavorò nelle facciate di sopra da man manca 16 storie e nella facciata da pie sopra la porta e ītorno all' occhio, le quali fecero ī quei tēpi stupire il mondo.

Fece una tavola di nrā Donna posta ī alto ī S^{ta} M^{a} Nov^{la} tra la Capp^{la} destra de' Bardi da Vernio e de Rucellaj, che fu la mag^{re} opa che fusse stata fata fino à quel tēpo e vi concesse fino a vederla lavorare Carlo d'Angiò e la strada fu chiamata p il grā cōcorso Borgo allegri.

Visse 60 anni, e nell' ult^{o} della vita fu dato à Arnolfo p cōpagno all' opa di S^{ta} M^{a} del Fiore. (dove è sepolto con questi versi) Credidit ut Cimabos picturę castra tenere sic tenuit nūc tenet astra poli.

[1]) Das rund Eingeklammerte ist stets übergeschrieben.

Arnolfo.

Al tempo suo e di Lapo suo prē furono fatti alcuni edifizij magri e grandi ben et di maniera non buona ne bella, ste se ne sanno gli

---

Arnolfo.

Diese Vita fehlt sowohl im Magliabecchianus wie bei Vasari in der ersten Auflage. In letzterer wird Arnolfo zwar genannt, so im Leben des Cimabue und Brunellesco, aber als Arnolfo „Tedesco". — In der zweiten Auflage bekommt dieser Meister nicht nur seine eigene Vita, sondern dieselbe wird auch genau wie im Fragmente eingeschoben in einen Ueberblick über den Stand der Architektur vor Arnolfo. Vasari kündigt dies einleitend an, und es ist charakteristisch, dass er dabei nur der Architektur gedenkt, auf die sich thatsächlich das Fragment beschränkt, während Vasari selbst im Nachfolgenden auch die Sculptur heranzieht, so dass er eigentlich hätte schreiben müssen: „Notizen über einige Gebäude und Sculpturen". Er thut das nicht, weil er eben vom Texte des Fragmentes ausgeht. — Der Beginn: er wolle zunächst diejenigen Gebäude anführen, deren Meister unbekannt seien, dann diejenigen, deren Urheber genannt werden könnten, ist der Nachrichtenfolge des Fragmentes direct auf den Leib geschnitten; und es ist das um so auffallender, als er auch im Uebrigen diesen schlichten Text möglichst phrasenhaft auszubeuten sucht. So besonders in dem Uebergange zur eigentlichen Aufzählung; da findet man genau die Gedanken des Fragmentes, fast dieselben Worte, aber etwas verstellt, verschönert und in eine Schale von Phrasen gehüllt.

2 „Al tempo suo ...." lassen sich aus Vasari eben dieselben Nachrichten anführen: „Al tempo di Lapo e d'Arnolfo suo figliuolo furono fatti molti edifizj, se bene non sono ne' di bella ne' di buona maniera." Warum hätte ein Excerpist das „molti" in „alcuni" verwandelt?

3 „ste (dei quali) se ne sanno gli Architettj", setzt Vasari erst nach Aufzählung der Gebäude und fügt bei: „i quali tutti edifizj avendo io veduti e considerati ...." Dieser Zusatz widerspricht durchaus nicht der Deutung des Fragmentes als Quelle, bestätigt vielmehr nur meine bereits im Leben des Cimabue aufgestellte Ansicht,

Architettj e sono la Badia di Monreale, il piscopio di Napoli, la Certosa di Pavia, il Duomo di Milano, S. Petronio e S. Piero di Bologna.

Buono Archt° nel 1152 fece molti palazzi e chiese in Raveña e fu il p° che s'ingegnasse di trovare qualche poco di maniera buona, fondò poi Castel Capoano e Castel dell' Uovo et il Campanile di S. Marco di Vin^{a} il quale se bene nō ha ne maniera ne ornam^{to} nondim° hebbe tal platea che maj ha mosso un pelo. fece ī Pist^{a} la chiesa di S. And^{a} in Arezzo il palazzo de ss^{ri} stato poi rovinato.

Succedeñ [va] Guglielmo Tedesco che migliorò l'arte et nel 1174 fondò in Pisa il Camp^{le} del Duomo il cui fondam^{to} ꝑ non haver ben

---

dass Vasari mit dem Fragmente in der Hand seine Studienreise angetreten und dessen einzelne Angaben nachgeprüft habe. Mehr noch: gerade dass er gedrängt wird, die Autopsie hervorzuheben, beweist seine Anlehnung an eine Quelle. — Mit diesem Ausspruche geht er zugleich ein auf seine Reiseerinnerungen, und hier erst ist es, bezeichnend genug, wo zum ersten Male auch Sculpturen herangezogen werden.

1 „E sono la Badia ....“ folgen die Bauten bei Vasari in genau derselben Zahl und Reihenfolge; nur bei Monreale fügt er erklärend hinzu: „in Sicilia“. Dann erst kommt das in der vorhergehenden Anmerkung Citirte, worauf nach einer längeren Tirade die Besprechung der mit Namen bekannten Architekten genau in der Reihenfolge des Fragmentes beginnt.

3 Buono, hier nur Architekt, bei Vasari auch Bildhauer, gemäss einer falsch gelesenen Inschrift an S. Andrea in Pistoja, wo „bonus“ adjectivisch gebraucht ist. Sollte etwa schon ein Copist diese Entdeckung gemacht und die Notiz deshalb weggelassen haben? Im Uebrigen ist das Fragment von Vasari wörtlich ausgeschrieben, nur umkleidet und durch Reiseerinnerungen erweitert.

9 Guglielmo Tedesco. Zur Erklärung des letzteren fügt Vasari ein: „de nazione (credo io)“ hinzu und sucht damit das ihm als Autorität geltende Fragment zu commentiren. Diesen Guglielmo allein lässt der Verfasser des Fragmentes den schiefen Turm bauen, Vasari aber gibt ihm den bekannten Bildhauer Bonanno an die Seite. Warum hätte das ein Copist weggelassen? Vielmehr erklärt sich gerade aus der erfolgten Berichtigung des zu Grunde liegenden Fragmentes, dass Vasari zu seiner Quelle einen Zusatz machte: die hinter Guglielmo

palificata la platea quando fu a mezzo ĩclinò sei braccia e p virtù d' un getto di 3 ƀ intorno gli e p esser l' edificio tondo si regge con maraviglia ĩ sopino.

Fol. 22 b. Volendosi in Acsesi aggrandire la chiesa cominciata da fr. Elia in vita di S. Fr^{co} et essendo peiò necess^{o} d' un grand'Archt^{o} fu chiamato ũ m^{ro} Jac^{o} Tedesco il quale finì il tẽpio le sagrestie il camp^{le} e convẽto in 4 anni. Venne poi q^{to} Lapo in Tosc^{a} e fece il Vesc^{do} d' Arezzo

---

eingeschobene Bemerkung „secondo che si dice". Weder der eine noch der andere Künstler ist in der von Vasari beigebrachten Inschrift genannt. — Es folgen nun Zusätze über Bonannus und Marchionne, zwei Bildhauer-Architekten, die das Fragment nicht kennt. Wie wäre diesem reicheren Inhalte gegenüber die Behauptung, das Fragment sei ein Auszug aus Vasari, zu motiviren?

Jacopo „Tedesco", welcher Zusatz, bereits oben in der vorhergehenden Vita des Guglielmo erklärt, hier von Vasari einfach aus dem Fragmente übernommen wird. Dieser Jacopo oder Lapo ist, indem man von Vasari ausging, zu einer fabelhaften Persönlichkeit geworden, so dass Thode (p. 208) ihn für eine reine Erfindung des Aretiners ansieht und beantragt, diesen Namen sowohl aus der Baugeschichte der Franciscuskirche in Assisi, wie aus der allgemeinen Kunstgeschichte zu streichen. Das Fragment nun kommt hier gerade im rechten Augenblick und liefert Vasari's Ehrenrettung. Diese Quelle geht genau wie Vasari von S. Francesco aus; dort dürfte jedenfalls das Hauptwerk des Meisters zu suchen sein. Dann springt es mit „Venne poi" auf die Arbeiten in Toscana über. Lassen wir dieses „venne poi" ausser Acht nnd zählen wir die Werke des Jacopo nach dem Fragmente, aber chronologisch geordnet auf, so bekommen wir:[1]

1218 Gründung des Ponte alla Carraja,
1221 Bau von S. Michele an Piazza Padella. Und nun eingeschoben:
1228 — ca. 1232 Unterkirche in Assisi, für die Thode ja den Baumeister sucht. Darauf richtig weiter:
1236—1237 Gründung des Ponte Rubaconte und Pflasterung der Strassen,
seit 1250 ca. Bau des Palazzo del Podestà.

---

[1]) Ueber die Daten vergl. Frey, Loggia, p. 5 und Anm.

e l' anno 1218 fondò le pile del ponte alla Carraia et il ponte fu fatto di legname e l'anno 21 fece la chiesa di S. Michele à piazza padella, et un altro ponte à tēpo di sig. Rubacōte Milanese, e trovò il modo di lastricar le strade et il Palazio del Podestà che all' hora si fabricò p gl' Anziani. Nacque à q^{to} Lapo l'anno 232 Arnolfo che migliorò l' Archit^{ra}: co'l cui parere fu fondato l'anno 284 l' ult^{o} Cerchio delle Mura e

---

Das Fragment also liefert uns im Gegensatz zu Vasari eine Reihe von Werken, die sowohl der Qualität wie ihrer Folge nach durchaus auf denselben Meister zurückgehen können. Sollte die ein Copist so aus Vasari ausgewählt haben? Lapo war danach 1218 bis nach 1250 ca. thätig, lebte also annähernd 1190—1260 und Arnolfo kann ganz gut 1232 als sein Sohn geboren sein. Was diese Schlussfolgerungen bisher unmöglich machte, war, dass man eben bei Vasari nicht den Kern, d. i. die Quelle, von seinen eigenen Zusätzen sondern konnte. Der fragliche Excerpist müsste somit Vasari gegenüber unerhörten Scharfsinn an den Tag gelegt haben. Die Einschiebungen des Aretiners sind fast durchaus solche, die sich in keiner Weise mit der nach dem Fragmente als wahrscheinlich berechenbaren Lebensdauer vereinigen lassen. Glauben verdient vielleicht Vasari's letzter Zusatz, dass Jacopo gestorben sei, nachdem er das Modell eines Grabmals für die Badia von Monreale zum Andenken Friedrichs II. an Manfred gesandt hatte. Denn damit trifft nicht nur die wahrscheinliche Lebensdauer zusammen, sondern auch Vasari's spätere Notiz, dass Arnolfo bei des Vaters Tode dreissigjährig gewesen sei, wonach also das Todesjahr 1262 wäre. Doch bleibt der zuerst genannte Anhaltspunkt immerhin fraglich, weil es sich allem Anscheine nach um ein Sculpturwerk handelt, eine Kunstgattung, der Jacopo seinen übrigen Werken nach ganz ferngestanden hat. — Dem Fragmente verdanken wir an dieser Stelle nicht nur die Befreiung Vasari's von dem Verdachte des gröbsten Unterschleifes, sondern auch Klarheit einem Manne gegenüber, der für die Kunstgeschichte und speciell für diejenige von Assisi und Florenz von so hoher Bedeutung ist. Ich denke, angesichts dieses Factums muss jeder Zweifel an dem Fragmente als der grundlegenden Quelle Vasari's schwinden.

„Arnolfo . . . .“ Diese 1550 fehlende Vita hat Vasari ziemlich getreu ausgeschrieben. Interpolirt wurde nur die Nachricht, welche

l' anno 85 fondò la loggia e piazza de' Prjori. Rinuovò et aggrandì la chiesa di Badia, e fece p lo Card. Gio. Orsini legato in Fir^{ze} il camp^{le} di d^{a} chiesa. e l' anno 1294 co'l suo disegno fu fondata s^{ta} †. Fece levar l' Arch. d' Intorno à S. Gio. e rincrostar le 8 facce di marmi neri di Prato levando i Macigni che erano tra marmi antiche. L' anno 95 fu fatto secondo il suo disegno S. Gio. e Castelfr^{co} in Valdarno, onde fu fatto citt^{no} fior^{no} e con sua Arch^{ra} fu pricipiata e tirata avāti la chiesa di S. M^{a} del f^{re} e fu con gran pompa gettata la p^{a} pietra dal Car. legato il giorno della nat^{ta} della Donna l' anno 1298. e lunga br. 260 larga nelle crociere 166 nelle tre navi br. 66. la nave del mezzo è alta br. 72 le min^{ri} br. 48 la Cupola sino alla lanterna br. 154 la lanterna 36, la Palla 4 la Croce 8 intutto 202. Finito poi l' ult^{o} Cerchio delle mura disegnato dal p^{re} gli fece la città fare il Palazzo de si^{ri} il quale egli fece à simil^{no} d' uno che si havea fatto il p̄re al conte di Poppi. e bisognò che si accomodasse al sito p^{chè} non volse chi governava che ne fondasse pūto su le case gittate à terra delli Uberti, delle quali si fece piazza e volsero che vi s' icorporasse la torre de Foraboschi. Morì nel 300 et in città sua si voltorno le tre principali tribune della chiesa.

Arnolfo zum Schüler Cimabue's macht, ferner der Bau von Orsanmichele und die sich daran knüpfenden Berichte. Aus Giovanni Villani nimmt er das Allgemeine über den Dombau, fügt über die Familie aus der Localtradition stammende Notizen bei, lässt sich auf den Turm der Foraboschi näher ein, weil er Gelegenheit haben will, sich selbst zu erwähnen, copirt die strittige Inschrift und macht einen breiten Schluss. Lassen wir das von Vasari charakteristisch genug getrennt beigefügte Avvertimento bei Seite, so sehe ich nicht, wo er, respective seine Quelle Verwirrung zeigte. Auseinanderzusetzen werden wir uns nur mit dem Vater des Arnolfo haben, ob derselbe nämlich Lapo oder Cambio geheissen, respective ob nicht beide Namen dieselbe Person bezeichnen könnten. Doch das gehört ebensowenig hierher, wie die Frage, ob dieser Architekt Arnolfo auch Bildhauer, Schüler des Nicola
9 und im Dienste Carls von Anjou war. — Dass Vasari die Feier der Grundsteinlegung in das Jahr 1298 verlegt, statt wie Villani, den er doch sonst hier heranzieht, in das Jahr 1294, beweist klar, dass er die späte, metrische Inschrift gemäss der Autorität des Fragmentes deutet.

Niccola Pisano.

l' anno 1225 havendo egli p^{a} inparato in Pisa mētre si lavorava il Duomo e S. Gio. da un pilo Antico portatovi, una buona maniera, fu chiamato ī Bologna ꝑ fare il sepolcro di S. Dom^{co} (morto all' hora) che fu tenuta la piu bella sculptura che fin all' hora fosse stata maj fatta, e fece il modello di quella chiesa e di gran parte del convēto, e la piu bella, īgegnosa e capricciosa Archit^{ra} fu il camp^{le} di S. Niccola di Pisa di fuori a 8 facce e dētro tondo, la quale invēzione fu poi migliorata et servata da Bramāte in Roma nella scala di Belvedere. fu fatto co' l suo

Fol. 23a. Modello il Santo di Padova, et i frari di Vin^{a}. e di sua mano una nrā D^{a} messa ī mezzo da un S. Dom^{co} et un altro S^{to} di Marmo, che è nella facciata della chiesa della Misericordia, et insegnò in quei tēpi rovinar le torrj in fir^{ze} et tagliarle da piedi puntellarle con pūtelli lunghi ū b e dar lor fuoco.

Nicola Pisano.

Unser Text dient dem Vasari auch hier als Grundlage. Wie ein roter Faden zieht er sich, in der Reihenfolge gewissenhaft eingehalten, durch die ganze Vita der zweiten Auflage. Die schlichten Notizen des Fragmentes aber sind weitläufig ausgedehnt und teilweise durch Inschriften bestätigt, welche das ernste Reisestudium Vasari's beweisen. Nicht so viel Ehre legt sich Vasari mit seinen Zusätzen ein. Die Wahrheit der Nachrichten über Fuccio und Maglione wird als sehr zweifelhaft angesehen. Die hinzugefügten Bauten in Toscana, in der Romagna und der Lombardei stossen oft auf ebensoviele Hindernisse wie in erster Linie die Behauptung von Nicola's Mitarbeiterschaft am Dome von Orvieto. Eingestreute historische Parallelen verwirren die schon im Fragmente unrichtige Chronologie vollständig. Eine Stelle aber des Fragmentes ist für uns von besonderem Interesse:

8 „la qual invenzione fu .... servata da Bramante in Roma nella Scala di Belvedere." Zunächst: Vasari fügte noch ein zweites Beispiel, den Brunnen des Sangallo in Orvieto ein. Warum hätte ein Excerpist diesen gestrichen? Mit dem einen Vergleich aber bekommen

Si trovò alla fondazione del Duomo di Siena, e disegnò il tēpio di S. Gio. et in Fir^{ze} la chiesa di S^{ta} Trinita e nel 254 aggrandì e migliorò il Duomo di Volt^{ra}. fece il Pergamo di S. Gio. di Pisa e nel piano di Tagliacozzo ad istanza di Conlop^{o} fece una belliss^{a} Badia e chiesa dove si seppellirar i tati corpi morti nella giornata contro à Corradino.

Gio. suo figlio fece ī Perugia la bella fonte di Marmi e Bronzi, la quale con i condotti costò 160^{m} d^{ai}. e l'anno 1283 fece p lo Re Carlo il Castel nuovo di Napoli e la facciata del Duomo di Siena, et in Arezzo la tavola di Marmo dell' Altar magg^{re} che costò 30^{m} fiorini e fu tenuta cosa stupenda, et in S. Dom^{co} di Bologna fece la capp^{la}

---

wir eine wichtige Belegstelle für die Bestimmung der Abfassungszeit unseres Textes. Bramante baute jene Schneckentreppe,[1]) als ihn Julius II. mit der Verbindung des Belvedere mit dem Vatican beauftragte. Das genaue Datum ist, glaube ich, nicht bekannt. Setzen wir als äussersten Terminus ante quem 1513, das Todesjahr des Papstes (1514 stirbt Bramante), so müsste das Fragment nach dieser Zeit entstanden sein. — Hatten wir der Vita des Jacopo gegenüber weitgehendes Vertrauen zu dieser für Vasari autoritativen Quelle gefasst, so sinkt dieses hier wieder, wie angesichts gewisser Stellen der Vita des Cimabue, wenn wir hören, Nicola sei schon 1225 nach Bologna berufen worden.

6 Giovanni. Für diese Vita gilt dasselbe wie gegenüber der des Vaters, nur in noch höherem Grade. Für die staunenswerte Unkenntniss der Chronologie, die in Vasaris Einschiebungen zum Oefteren höchst verwirrend gewirkt haben, findet sich hier das beste Beispiel an Friedrich Barbarossa und Pietro Gambacorti. —

9 „che costò 30 mila fiorini ....“ schreibt Vasari genau aus, nachdem er sich zuvor des Längeren in einer Beschreibung des Altarwerkes verbreitet hat. Da auch das Nachfolgende nur Ausführungen und Zusätze, d. h. nichts direct dem Fragmente Entnommenes enthält, so tritt die citirte Stelle um so schärfer als entlehnt hervor. Sie wird aber erst dadurch zu einer der Hauptbelegstellen für die Echtheit unseres Textes, dass Vasari hier wie in der Vita des Cima-

---

[1]) Abg. bei Letarouilly, Le Vatican, der sie sogar 1504, aus welchem Grunde ist mir nicht klar, datirt.

magg^{re} l' Altare di Marmo e la tavola, e l' anno 1320 finì il pergamo di Pisa à cāto al choro. et in Prato col cons^{o} suo fu fatta la cappella dove si conserva la cintola, accresciuta et incrostata la chiesa.

Andrea Tafi fior^{no}.

Morì di 81 anno nel 1294 imparò da quei che lavoravano ī S. Marco di Vin^{a} il Musaico e fece il Christo e gran parte del Mosaico di S. Gio. con quella goffa maniera di quei tēpi, pure fu il p^{o} che lo portasse ī Tosc^{a} e migliorollo assai.

---

bue bei Gelegenheit des Berichtes vom Besuche Carls von Anjou erklärend hinzusetzt: „secondo che si trova in alcuni riccordi". Zum zweiten Male werden dieselben erwähnt. Schon in der Vita des Cimabue sprach Alles dafür, dass eben unser Fragment diese „riccordi" sind. Hier ist dieser Schluss ebenso naheliegend.

Andrea Tafi.

Im Magliabecchianus heisst es: „Andrea Tafi Pittore fu nel medesimo tempo di Cimabue e di graddo (Gaddo) et vedesi di sua mano in Firenze nel tempio di san Giovañj [e di sua mano fece] un Cristo, et il paradiso et lo inferno di musaico." Dazu entnahm Vasari schon für die erste Auflage dem Fragmente die Lebensdaten und die Notiz von den venezianischen Lehrmeistern. Wörtliche Anlehnung (con quella maniera goffa di quei tempi) tritt erst in der Auflage von 1568 hervor, die überdies sehr mit Reisenotizen aller Art, welche zum Teil gar nichts mit Andrea zu thun haben, vollgepfropft ist. Es wird zum Vergleiche für die folgende Vita gut sein, wenn wir beobachten, wie Vasari hier wiederholt Gelegenheit hat auf die Baugeschichte von S. Giovanni einzugehen, dies jedoch stets unterlässt mit der Motivirung, dass Gio. Villani und Andere bereits darüber berichtet hätten. Das Fragment übergeht sie auch: die folgende Vita wird uns S. Maria Novella gegenüber charakteristisch genug den entgegengesetzten Fall zeigen. — Dazu möchte ich mir erlauben, hier kurz darauf hinzuweisen, dass der Urheber des Apsismosaiks in S. Giovanni in der ersten Auflage ganz richtig „Fra Jacopo di S. Francesco" und erst in der zweiten fälschlich „Fra Jacopo da Turrita dell' ordine di S. Francesco" heisst.

Gaddo Gaddi fiore^{no}.

Fu amico di And^{a} e con lui lavorò il Mosaico di S. Gio. e fece da se i Profeti che sono ne quadri sotto le finestre che sono molto migliorj che le figure di And^{a}. Onde gli fu data à fare la nrā D^{a} nel mezzo tondo sopra la porta di S^{ta} M^{a} del fiore di dētro, e fu tenuta la piu bella che fusse fin all' hora statta fatta ĩ Italia.

Gaddo Gaddi.

In der ersten Auflage weiss Vasari nicht viel über diesen Meister zu berichten. Dem Magliabecchianus[1]) konnte er entnehmen, dass Gaddo „compagno di Cimabue“ war und im Klosterhof von S. Spirito gemalt habe. Letzteres überging Vasari, wahrscheinlich weil er diese Gemälde für Arbeiten griechischer Meister hielt, wie er oben in der Vita des Cimabue andeutete. Das „fu compagno di Cimabue“ aber wird zu einer grossen Phrase über die Wirkung dieser Freundschaft und den Einfluss der Sottigliezza der Florentiner Luft verarbeitet. Von Werken kennt Vasari nur die Mosaiken im Baptisterium und die Krönung der Madonna in S. Maria del fiore. „Gaddo Gaddi erwarb Ehre“, heisst es in der ersten Auflage weiter, „man gab ihm eine adelige Frau, mit der er viele Kinder zeugte, darunter Taddeo, dessen Pathe und Lehrer Giotto wurde. Darauf folgt die Formel: „Ich halte mich nicht auf, alle Werke des Gaddo aufzuzählen, weil er ja doch nicht auf der Höhe stand“ etc. Endlich, wie immer nach dem Fragment, die Lebensdaten und die Grabschrift, welch' letztere in der zweiten Auflage weggelassen ist.

Diese Vita ist von höchstem Interesse, wenn wir sie in dieser ersten und ihrer späteren Redaction vergleichen mit dem, was Don Miniato Pitti, der Vasari bei der ersten Bearbeitung unterstützt haben will, von Beiden sagt.[2]) So heisst es charakteristisch von der Auflage von 1550: „e vi messe molte novelle e infinite bugie“. Zu den Novellen dürfte in der ersten Redaction die Geschichte von der adeligen Frau gehören, zu den „bugie“, dass die übrigen Werke des

[1]) Abgedruckt von Frey, Jahrb. der kgl. preuss. Kunsts. v. 1886, p. 117.
[2]) Gaye, Carteggio, I, p. 150.

Fece il Dio pre nella facciata di S. Pietro di Roma, et aintò finir la facciata di S. M^{a} Magg^{re} e migliorò maniera e disegno. Visse anni 73 morj nel 312.

La chiesa di S^{ta} M^{a} Nov^{la} fu fondata il giorno di S. Luca nel 278, e gettò la p^{a} pietra il Card. Latino Ors^{o} legato di Nicc^{a} 3 e fu

---

Gaddo nicht aufgezählt würden, um Zeit zu ersparen. Der Grund dürfte wohl eher der sein, dass man eben keine anderen kannte.

Für die zweite Auflage wird von Don Miniato Pitti berichtet, dass Vasari Niemandes Hilfe gewollt und die erste Auflage stark und derart vermehrt hätte, dass er (Don Miniato) die ursprünglich selbst vorgebrachten Lügen nicht mehr erkennen könnte, so viele hätte Vasari durcheinandergeworfen und zugefügt. Mit diesem Geleitsbrief in der Hand werden wir vielleicht besser einige Unklarheiten der zweiten Auflage verstehen lernen. Dort nämlich kommen zu der Redaction von 1550 in erster Linie hinzu die vom Fragmente angeführten Arbeiten in Rom. Als Grund der Berufung dahin stellt Vasari die nach dem Brande von 1308 am Lateran notwendig gewordenen Restaurationen hin. Ausserdem aber fügt er, wie in allen anderen Viten, Reisenotizen bei: Arbeiten in Arezzo, Pisa und Florenz. Darauf folgt die alte Lüge: „ich könnte hier Weiteres über Gaddo berichten, aber“ u. s. f. Die Novelle von der adeligen Heirat ist weggelassen, ebenso die Grabschrift. Dafür kommen noch ein paar Reisenotizen und der Hinweis auf sein (Vasari's) Skizzenbuch.

4 Dann aber wird plötzlich der Faden aufgegeben und Vasari springt mit der für unser Fragment in erster Linie zeugenden Einleitung: „Ora perchè in un libretto antico, dal quale ho tratto queste poche cose che di Gaddo Gaddi si sono raccontate, si ragiona anco della edificazione di S. Maria Novella“ auf die Baugeschichte von S. Maria Novella über. Wenn wir uns nun all der zu Tage getretenen Beziehungen zwischen dem Fragmente und Vasari's zweiter Auflage, besonders der an und für sich schon überraschenden Uebereinstimmung mit den zweimal erwähnten „certi riccordi di vecchi pittori“ erinnern, so wird Jeder an dieser Stelle zu der Ueberzeugung gelangen müssen, dass wir in dem Fragmente ganz unzweifelhaft diese „certi riccordi“ oder wie sie an dieser Stelle genannt werden, das „libretto antico“ des Vasari vor uns haben. Denn

fatta da limosine insaccate da quei 12 frati che da S. Dom^{co} furono mandati qua à Ripoli sotto il Beato Gio. da Salerno, i quali hebbero poi dal legato del pp. e dal Vesc^{o} di Fir^{ze} il luogo di S^{ta} M^{a} Nov^{la} e

---

halten wir uns zunächst wieder vor Augen, dass die Annahme, wir hätten in dem Fragment ein Excerpt aus Vasari, absolut unhaltbar ist, gerade auch dieser Vita gegenüber, wie wir gleich sehen sollen, und dass wir geradezu gezwungen werden, die Quelle anzuerkennen, so liegt es hier doch sonnenklar auf der Hand sie mit der von Vasari citirten zu identificiren, weil die zunächst ins Auge fallende Bedingung des Vasari, dass in seinem libretto auf die Vita des Gaddi unerwartet die Baugeschichte von S. Maria Novella folge, im Fragment erfüllt ist. So weit wäre Alles unbestreitbar, ja unumstösslich. Aber Vasari macht scheinbar noch eine zweite Bedingung für die Echtheit des Fragmentes, indem er behauptet, dass er seine wenigen Notizen (aber alle) über Gaddo Gaddi dem libretto antico entnommen hätte.

Nun haben wir jedoch gesehen, dass im Fragmente, und dies ist ja der schlagende Beweis dafür, dass dasselbe kein Auszug aus Vasari sein könne, weder etwas von den Arbeiten in Arezzo, noch von denen in Pisa und Florenz — kurz von all den Arbeiten nichts gesagt wurde, die ich als Reisenotizen bezeichnete; noch mehr steigen die Schwierigkeiten, wenn wir den vorhergehenden Text kritischer ins Auge fassen. Denn an einer Stelle, wo Vasari von den in Florenz gearbeiteten Mosaiktäfelchen spricht, heisst es wörtlich: „si legge anco che ne fece due per il Re Ruberto ma non se ne sa altro". Ich gestehe, hier mit meiner Weisheit zu Ende zu sein, und kann nur vorschlagen, dass wir Vasari nicht zu genau nehmen und uns des allerdings wohl übertriebenen Berichtes Don Miniato's erinnern wollen. So viel lässt sich mit Leichtigkeit ersehen, dass Vasari in dieser Vita Vieles oberflächlich durcheinandergeworfen hat. Er mag ja die Nachricht von den für König Robert angefertigten Mosaiktafeln irgendwo gelesen und die Notiz in seine Collectaneen aufgenommen haben. Als er dann während der Ausarbeitung der zweiten Auflage in seiner Hauptquelle, dem Fragment, an die Stelle kam, wo dieses ganz unvermittelt auf die Baugeschichte von S. Maria Novella überspringt und nun, wollte er diesen Excurs an dieser Stelle mitmachen, gezwungen wurde, dafür eine Begründung vorzubringen und sich entschloss, seine

crescendo di num^{ro} edificorno d^{a} chiesa con l' Archit^{ra} di fr. Gio. Fio^{r} e fr. Ristoro da Campi conversi di d^{o} ord^{e}.

Margaritone d' Arezzo.

Lavorò in una tela che hoggi è appoggiata al tramezzo del coro delle Monache di S^{ta} Marg^{ta} ī Arezzo molte storiette della vita di n̄r̄ā Donna che furono miniate tanto dilig^{te} son condotte, e con maraviglia

---

Quelle als dafür verantwortlich zu citiren — da mag es ihm ohne viel Ueberlegen in die Feder gekommen sein zu sagen, das libretto habe ihm alle die wenigen Nachrichten über Gaddo Gaddi gebracht. Man sieht daraus nur, wie sehr er unter dem Eindrucke der Autorität dieser Quelle stand und wie wenig er die eigenen Notizen schätzte.

Margaritone.

Der Verfasser des Magliabecchianus kennt diesen Künstler nicht. Dass ihn Vasari, der sonst in der Auswahl und Reihenfolge seiner Viten in der ersten Auflage fast ausschliesslich mit jenem Hand in Hand geht, doch einführt, erklärt sich wohl ohne Weiteres deshalb, weil es sich für den Aretiner darum handelte, der eigenen Vaterstadt einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte zu sichern. Ausser dem Crucifix für S. Croce in Florenz weiss er 1550 nur Werke des Meisters in Arezzo anzuführen, also Arbeiten, die er jedenfalls damals schon selbst zusammengesucht haben konnte. Dem Fragment entnimmt er wieder das Lebensalter und vielleicht eben die Notiz von dem Crucifix für S. Croce.

Nun aber die zweite Auflage! Beim Durchgehen derselben lässt sich Schritt für Schritt beobachten, in welcher Weise Vasari seine erste Ausgabe umarbeitet. Zu seiner Rechten liegt als einflussreichster Factor unser Text, zur Linken aber die Reisenotizen und historischen Excerpte. In der Ausgabe von 1550 war Margaritone der bescheidene „pittore Aretino“. Das libretto jedoch berichtete auch von plastischen Arbeiten und Bauten. Vasari hielt nun auf seiner Reise diesen Hinweis um so sorgfältiger im Auge, als es sich um einen Landsmann handelte, fand auch andere Arbeiten in dieser Richtung und überschreibt das

grande si vede hoggi d^{a} tela conservata. fece il crocefisso grande i legno che hoggi e in S^{ta} † Fol. 23 b. tra la capp^{la} de Peruzzi, e quella de Giugni posto vi da sig. Farinata Uberti.

Tirò inanzi la fabb^{ca} del vesc^{do} d' Arezzo cominciata da Lapo, nella qual chiesa fece anche il sepolcro di Gregorio pp. il quale tornando di Avignione l' anno 275 morse in Arezzo, e lasciò 30^{m} sc^{di} p d^{a} fabb^{ca}

Capitel jetzt „Margaritone pittore, scultore e architetto Aretino". Dann beginnt er in der Art der ersten Auflage, schränkt jedoch das Lob zu Gunsten Cimabue's und Giotto's etwas ein und zählt die Werke wie 1550 auf, bis er mit den Malereien in S. Margherita auf das libretto stösst. Dieser und der folgende Absatz werden genau nach demselben umgearbeitet. Dann verwertet er ein paar Reisenotizen und geht auf Umwegen über zu der Nachricht des libretto vom Grabmal Gregors und dem Bau des Vescovado, die er, nur etwas umgestellt, wörtlich copirt. Damit waren die Nachrichten des libretto über die Werke Margaritone's erschöpft. Vasari unterbricht sich und macht auf Grund eines Excerptes aus Villani (VII, 130) etwas Geschichte. Der Excurs hat ihn ein wenig abgelenkt: „Ora tornando a Margaritone" greift er wieder nach seinem Leitfaden, dem libretto, citirt die nächste Stelle desselben und knüpft daran einige Dinge von der Art der „novelle e bugie" des Don Miniato. Dann, mit dem libretto zu Ende, arbeitet er noch seine Reisenotizen auf und schiebt dabei mit Stolz ein „secondo ch' io trovo" ein. In der ersten Auflage hatte er hierauf den Schluss eingeleitet: „Ma abbandonò finalmente la pittura in vecchiezza, e diede si a lavorare crocifissi grandi di legno tondi: e molti ne fece fin chè giunse all età d' anni LXXVII" etc. Das passt für den in der zweiten Auflage als so vielseitig dargestellten Mann nicht mehr und wird daher einfach gestrichen. Und noch etwas Anderes fällt weg: das Datum der Bestattung MCCCXVI. Milanesi (I, 367) meint, Vasari habe die Zahl 1316 wohl seinerzeit selbst auf des Meisters Grabmal im Dome, der inzwischen 1561 zerstört worden war, gelesen. Es ist mir nicht klar, warum er dann das in diesem Falle gesicherte Datum gestrichen hätte. Vielmehr scheint es mir, dass wir dieses Jahr 1316 auf den computo vasariano zurückführen und damit die Erklärung finden dürften, warum sich der Autor bescheiden

del Vesc^{do}. E fu il p^{o} che ĩsegnasse coprire di tela ĩcollata le commettiture delle tavole accio nõ si vedessero. Visse 77 anni.

Giotto.

Nacque l' anno 276 di pover [oder padre] contadino nella villa di Vespignano dove di dieci guardãdo le pecore e ritraendone una (fù) veduto da Cimabue il quale lo menò seco à Fir^{ze} dove riuscitò il disegno e sbandj in tutto la goffa maniera greca e fu il p^{o} che comĩciasse a ritrar bene di Naturale e ritrasse nella capp^{la} del palagio del

---

zurückzog, als die inzwischen voll zur Geltung gekommene Autorität des libretto ihn nicht direct bestätigte.

Giotto.

Hier zuerst tritt neben das Fragment diejenige Quelle, welche bisher für die Vita des Cimabue und die des Giotto in erste Linie gestellt wurde: Ghiberti. Dazu wie bisher der Magliabecchianus. Wir werden diese drei Texte neben einander im Auge halten, nm zu einem Schlusse über die Wertschätzung jedes einzelnen von Seiten Vasari's zu gelangen.

Das Geburtsjahr ist schon 1550 dem Fragmente entnommen, ebenso wird die Jugendgeschichte nach demselben erzählt und Ghiberti ganz nnberücksichtigt gelassen. Vasari stattet den lakonischen Bericht des Fragmentes derart aus, dass aus vier Zeilen der Quelle dreissig werden. In der zweiten Auflage ist die Erzählung etwas kürzer, die Sprache exacter.

7 „sbandì in tutto . . . .“ findet sich fast wörtlich bereits in der ersten Auflage.

8 „ritrasse nella cappella . . . .“ 1550 kennt Vasari nur das Portrait des Dante. Ghiberti weiss davon nichts. Der Magliabecchianus führt für diese Notiz ausdrücklich seine Quelle, ein libro d' Antonio Belli an. Aus letzterem direct oder aus dem Magliabecchianus schöpfte Vasari daher wahrscheinlich 1550.[1]) Erst 1568 sind Brunetto Latini nnd

---

1) Auch Filippo Villani berichtet von dem Portrait Dante's.

Podestà Date suo amiciss^{me} e ser Brunetto Latino, m^{ro} di Date, e sig. Corso Donatj.

Sono dipite da sua mano in S^{ta} † le tre cappelle tra la sagrestia e l' altar grande quella de Bardi de Peruzzi e de Giugni. Dipinse (nel)la tavola della capp^{la} de Baroncelli di d^{a} chiesa dove è il nome suo l' icoron^{ne} di nrã Donna.

Nel Carmine la capp^{la} di S. Gio. b^{a} tutta la sua vita, Nel Magist^{to} della parte Guelfa i fresco la storia della vita xst^{na} co' l ritratto di (pp.) Clemente 4^{o} il quale creò quel magist^{to} e diede gli l' arme che anco tiene. Andò poi i Assisi à finir l' opa comiciata da Cimabue e fece nella Chiesa di sopra 32 storie della vita di quel S^{to} Fr^{co} molto

---

Corso Donati nach dem Fragmente hinzugekommen. Schon in der ersten Auflage folgen dann dem Fragmente nnbekannte Arbeiten in der Badia, wie sie Ghiberti, das libro d' Antonio und nach beiden auch der Magliabecchianus anführt.

3 „sono dipinte . . . . in S. Croce . . . .“ Der Magliabecchianns beginnt: „non è nell libro d' Antonio“ und bezieht dies jedenfalls auf die Notiz: „In santa croce fece anchora la cappella maggiore et la tavola dello altare“, welche sonst nirgend wiederholt und entschieden falsch ist. Auch Vasari übergeht sie: er scheint sich schon 1550 an das Fragment zu halten, 1568 sind die von diesen genannten Malereien ausführlich beschrieben.

4 „Dipinse . . . . Baroncelli . . . .“ berichtet auch der Magliabecchianus, weiss aber nicht, dass die Krönnng Mariae dargestellt ist. Vasari scheint sich, weil er dies anführt, mehr an das Fragment zu schliessen. Darauf lässt er schon 1550 andere Arbeiten in S. Croce folgen, die er teils selbst erkannt hatte, teils dem Magliabecchianus entnahm.

7 „Nel Carmine . . . .“ bereits 1550 nach dem Fragmente.

7 „Nel magistrato . . . .“ entlehnt Vasari ursprünglich Ghiberti, der nicht von einer „vita christiana“, sondern von der „fede christiana“ spricht. Vasari hält auch in der zweiten Auflage an dem Worte „fede“ fest, fügt aber zugleich die Nachricht des Fragmentes vom Portrait Clemens IV., und zwar mit den Worten der Quelle ein.

10 „Andò poi in Assisi . . . .“ 1550 schreibt Vasari wie der Magliabecchianus sichtlich den Ghiberti aus, der Beiden nur zu sagen wusste:

belle con bñō disegno et invenzione, e cavate dalla natura, e dipinse aco nella chiesa di sotto.

Fece ĩ una tavola ū S. Fr^{co} che riceve le stimate belliss^{mo} et hoggi è ĩ S. Fr^{co} di Pisa in un Pilastro à cãto à l' altar magg^{re}. Fece nel campo S^{to} di Pisa finito appñto all' hora 6 storie della vita di Giobbe e vi è il ritratto di sig. fart^{a}. p la fama del quale da pp. Bened^{to} 9 fu mandato à chiamare doppo che egli haveva mandatogli p saggio del sap suo quel tondo fatto co' l braccio senza seste, onde nacque il proverbio: Tu sej più tondo che l' O. di Giotto. Fece ĩ Roma la tavola della sagrestia (di S. Pietro), cosa molto bella.

„dipinse nella Chiesa .... quasi tutta la parte di sotto". 1568 aber finden wir dieselben Veränderungen wie den Werken Cimabue's gegenüber: das Fragment galt dem Aretiner als Führer, dessen Nachrichten bilden das Gerippe für die vor den Gemälden selbst verfasste Beschreibung. Die Nachricht des Ghiberti und des Magliabecchianus von Arbeiten Giotto's in S. Maria degli Angeli übergeht Vasari sowohl 1550 wie 1568.

3 „Fece un S. Francesco ...." fehlt 1550. Erst 1568 mit den, in lobende und beschreibende Zusätze gekleideten Worten des Fragmentes eingeführt.

4 „Fece nel Camposanto ...." fehlt 1550, wurde 1568 eingeschoben, wobei wie immer unser Text grundlegend war.

6 „per la fama ...." schliesst sich 1550 bei Vasari direct an die kurze Notiz über Assisi. 1568 werden erst die Malereien des Camposanto der Grund von Giotto's Ruhm und seiner Berufung durch Benedict IX. (1550: Benedict XII.) Die Geschichte von der Entstehung des Sprichwortes, Ghiberti und dem Magliabecchianus unbekannt, findet sich bereits in der ersten Auflage.

9 „Fece in Roma ..." Obwohl schon Ghiberti und der Magliabecchianus eine für S. Peter gemalte cappella e tavola aufzählen, führt Vasari 1550 doch nur die cappella, respective tribuna auf. Erst 1568 wird die tavola della sagrestia des Fragmentes eingeschoben. Auch das Citat aus Dante (Purg. XI, 79 ff.) steht erst in der zweiten Auflage, während bereits 1550 ein Doctor Nicolò Acciajuoli dem Vasari Nachricht über andere Malereien Giotto's in S. Peter gegeben hatte.

Fece di Musaico la nave di S. Pietro dove si vedono varie e belliss^{me} attit^{ni} di quelli Ap^{li} et la vela gonfiata è belliss^{a} et p amor di Dante che stava ĩ esilio ĩ Ravena andò e fece alc^{e} pitture [am Rande: l' año 1317 ĩ quella città] sono alcune sue pitture in Ferr^{a} in Palazzo et in S^{to} Agost^{o}. l' anno 322 essendo poco p^{a} morto Dante andò à Lucca e fece à Castr^{cio} una tavola ĩ S. Martino ẽtrovi ũ Cristo ĩ Aria con quattro S^{ti} a piedi protett^{ri} di quella città. e trovandosi all' hora ĩ Fir^{ze} Carlo Re di Calavria opo che Giotto andasse à Napoli a servir Rub^{o} Re suo p̄rē p dipingere il Monast^{o} di S^{ta} Chiara finito da quel Re e le storie dell' Apocalisse che sono ĩ una di quelle cappelle si

---

1 „Fece di musaico ....“ „Fece la Nave di musaicho opera mirabile“ sagt der Magliabecchianus und Vasari übernimmt 1550 das „mirabile“ zur Bildung einer inhaltslosen Phrase, die seine Unkenntniss bemänteln soll. Erst 1568 mit den Worten des Fragmentes beschrieben. Darauf ist Ghiberti's Nachricht über Arbeiten in der Minerva zu Rom, in Avignon und im Santo zu Padua eingeschoben.

2 „Et per amor di Dante ....“ Folgt die einzige Stelle, welche Vasari in der Reihenfolge der Werke umgestellt hat. Oder sollte ein sonst wörtlich ausschreibender Excerpist diese Umstellung vorgenommen haben? Indem Vasari die Nachrichten des Fragmentes umgibt mit eigenen Reisenotizen, die er mit Verona beginnt, lässt er Giotto zuerst in Ferrara arbeiten und dann erst von Dante nach Ravenna gerufen werden. Die Notiz am Rande: „l' anno 1317 in quella città“ scheint interpolirt, denn Vasari kennt das Datum nicht. Es folgen Reisenotizen über Urbino, Arezzo etc.

5 „l' anno 322 ....“ von Vasari wörtlich ausgeschrieben und mit Benützung der Localtradition (si crede, credono alcuni) weiter ausgestattet.

7 „e trovandosi ....“ Damit beginnt wieder der Kreis jener Arbeiten, die Vasari schon 1550 kannte. Zwar weiss er damals noch nichts von der Art der Berufung, wie sie unser Text darstellt, aber er kennt durch den Magliabecchianus die Arbeiten in S. Chiara: Scenen des alten Testamentes und der Apokalypse, welche angeblich Dante vorgeschrieben haben soll. Auch die Fabeleien über Giotto's Beziehungen zum Könige, die der Magliabecchianus kennt, aber mit der Bemerkung durchgestrichen hat: „dice nell' libro d' ant. dicesj il Re

tenne che fussero ivētion di Dante si come quelle di Assisi. E nel Castel dell' uovo dipise la capp^{la} et era grm̄o à quel Re et assimigliò il Regno all' asino che fintava l' altro basto nuovo. si vede ĩ Rimini nel chiostro di S. Fr^{co} l' Istoria della beata Michelina stupenda fatta ad istanza del ser Malatesta. Fece due crocifissi grandi di legno. uno è ĩ S. Marco di Fir^{ze} à mā dritta e l' altro ĩ S^{ta} Maria nov^{la} nell' ētrare ĩ chiesa sopra la sepoltura de Gaddi. Ne gl' Angeli di Fir^{ze} in . . .

---

carlo di napolj lo richiese" etc., sind bereits in der ersten Auflage in dem Umfange ausgearbeitet wie 1568, nur wird der Gang der Erzählung durch einzelne neue Wendungen klarer gemacht, und Vasari, den wir durchweg in der zweiten Auflage als durch die eigene Arbeit solider und mehr seiner Verantwortung bewusst geworden kennen lernen, findet sich sogar gedrängt an einer Stelle „secondo che si dice" einzuschieben. Es folgt eine Reisenotiz über Gaeta und die Berufung nach Rimini.

3 „Si vede in Rimini . . . ." bereits in der ersten Auflage, aber ohne dass directe Anlehnung an das Fragment hervortritt. Dagegen sind in der zweiten Auflage Worte desselben eingeschoben (stupenda). Vasari muss jedoch diese Malereien bereits vor 1550 gesehen haben.

5 „Fece due crocifissi . . . ." kennt Vasari bereits 1550 nach dem Magliabecchianus, dem er noch die Notiz über ein Gemälde, den heiligen Ludwig darstellend, entnimmt. Doch schiebt er erst später das „sopra la sepoltura de Gaddi" ein.

7 „Negl' Angeli di Firenze in —" ein Abbrechen gerade an einer der interessantesten Stellen. Denn nach den wenigen Worten lässt sich — besonders nach dem Zusatze „di Firenze", weil man sonst die von Ghiberti und dem Magliabecchianus gebrachte Notiz über S. Maria degli Angeli bei Assisi gemeint glauben könnte — nur eine in der zweiten Auflage des Vasari eingeschobene Stelle darauf beziehen, die sagt: „Es ist nicht viele Jahre her, dass ich bei einem Aufenthalte in Camaldoli in einer Cella des Klosters ein kleines, vom Ordensgeneral Don Antonio aus Pisa gebrachtes Crucifix auf Goldgrund sah, das den Namen des Giotto trug. Dieses Crucifix wird heute, wie mir der ehrwürdige Don Silvano Razzi, ein Camaldulenser, sagt, im Kloster degli Angeli zu Florenz in der cella del maggiore aufbewahrt" etc.

Wenn dem thatsächlich so war, dann könnte unser Text erst nach Uebertragung des Crucifixes in das Kloster degli Angeli, d. h. wenn wir das „non sono molti anni" richtig auf ca. 10 bis 18 Jahre vor Niederschrift der zweiten Auflage deuten, erst gleichzeitig oder später als die Abfassung der ersten Redaction — also nach 1550 entstanden sein. — Die Sache verlangt etwas Geduld. Don Antonio bringt das Crucifix nach Camaldoli und von dort wird es nach dem Florentiner Kloster übertragen. Vasari sieht es angeblich in Camaldoli; dass es nach Florenz gekommen und in den Angeli aufbewahrt werde, weiss er nur durch den Frater Don Silvano. Er hat es also nicht selbst gesehen und zwischen Vasari's Oberflächlichkeit und die Wahrheit stellt sich somit noch ein Drittes: ein Mönch. Wer in Italien gereist ist, wird wissen, was dann noch von der Wahrheit übrig geblieben sein dürfte. Ich denke, wir legen diese Stelle zu denselben Acten, in denen wir bereits die Aussagen des Don Miniato und Einzelnes aus der Vita des Gaddo Gaddi vorfinden.

Was dann noch bei Vasari sowohl in der ersten, wie in der zweiten Auflage folgt, findet sich Alles im Ghiberti angedeutet. Das libretto wird vielleicht noch vom Campanile gesprochen haben. Es sieht aus, als hätte Vasari, mit der Verwertung der Nachrichten des libretto zu Ende noch alles das aufarbeiten wollen, was von Ghiberti übrig geblieben war, denn es stellt sich mehr als zufällig dar, dass hier plötzlich sechs der von Ghiberti genannten Werke hintereinander und am Schlusse des Ganzen folgen, wobei Vasari einmal sogar seine Quelle ausdrücklich citirt.

Nach dieser Vita des Giotto stellt sich somit das Verhältniss der drei Quellen unter einander und zu Vasari ungefähr so dar: das Fragment und Ghiberti sind vollständig unabhängig von einander. Ebenso das Fragment und der Magliabecchianus. Dagegen schreibt dieser letztere den Ghiberti aus, seine Ergänzungen dazu sind spärlich.

Die Wertschätzung dieser Quellen durch Vasari ist wesentlich verschieden. Obenan steht das Fragment, sein libretto antico, respective die ricordi di vecchi pittori. Schon in der ersten Auflage macht sich auch in der Vita des Giotto die Kenntniss des Fragmentes

deutlich bemerkbar 1. in dem diesem entlehnten Geburtsjahre, 2. in der bis auf eine nebensächliche Variante genau nach dem Fragmente eingehaltenen Reihenfolge der Werke, der sich Ghiberti und der Magliabecchianus durchaus fügen müssen, 3. in der hie und da bereits, besonders am Beginne bis auf Assisi hervortretenden Benutzung der Worte des Fragmentes. Von den 17 Werken desselben werden jedoch 1550 noch 5 völlig übergangen. 1568 dagegen ist das Fragment Wort für Wort aufgenommen.

In zweiter Linie steht bei Vasari Ghiberti. 1550 übergeht der Aretiner, wie auch beim Fragmente, mehrere Notizen dieser Quelle. 1568 fehlt nur die Angabe, Giotto habe in S. Maria degli Angeli bei Assisi gearbeitet. Doch wird die Reihenfolge des Fragmentes nur selten mit Ghiberti's Nachrichten durchsetzt, Vasari arbeitet vielmehr, nachdem er, wie es scheint, mit dem Fragmente fertig geworden war, den von Ghiberti übrig gebliebenen Rest auf.

In dritter Linie endlich erst steht der Magliabecchianus. Es ist zweifelhaft, ob Vasari überhaupt direct diesen Text verwandte und die gelegentlichen, diesem scheinbar entlehnten Notizen nicht vielmehr auf den persönlichen Verkehr der Verfasser zurückgehen, so dass ebensogut Vasari wie der Andere der Geber sein kann. Entscheiden lässt sich die Frage schwerlich, weil von den Vorarbeiten Vasari's nichts erhalten ist. Nicht unmöglich aber wäre es, soweit sich dies nach den besprochenen Viten beurteilen lässt, dass wir eben im Magliabecchianus solche besitzen. Doch darüber wird die genaue Untersuchung dieses Textes Aufschluss zu geben haben.

Concentriren wir uns wieder auf das Fragment: es kann kein Zweifel sein, dass es ein Teil des libretto antico, respective der certi ricordi des Vasari ist. In den Viten des Cimabue, Margaritone und Giotto konnten wir zu genau beobachten, wie Vasari mit Zugrundelegung desselben seine erste Auflage umarbeitete, und dazu gesellen sich an positiven Beweisgründen so viele, dass dagegen die wenigen Widersprüche, welche überdies immer als Flüchtigkeiten Vasari's gedeutet werden können, verschwinden. Es erscheint mir daher gar nicht notwendig, darüber eine detaillirte Zusammenstellung zu machen.

Im Allgemeinen kommen wir dem Fragmente und seiner Beziehung zu Vasari gegenüber auf genau denselben Standpunkt wie

in der Specialuntersuchung der Vita des Cimabue: Vasari benützte diesen Text bereits 1550, aber oberflächlich und nur für diejenigen Künstler, die er in Uebereinstimmung mit dem Magliabecchianus heranzog oder wie bei Margaritone aus eigenem Interesse ins Auge gefasst hatte. Es erscheint wahrscheinlich, dass Vasari den Besitzer des libretto antico ursprünglich um Mitteilung von Lebensdaten über die ihm (Vasari) bekannten Meister angegangen und ihn gebeten habe, damit eine kurze Aufzählung ihrer Werke zu verbinden. Sein Gewährsmann that dies allerdings, aber in höchst ungenügender Weise, bald mehrere Werke überspringend, einzelne dagegen wieder wörtlich citirend. Erst nach 1550 muss es dem Aretiner gelungen sein, sich in den vollen Besitz dieses Textes zu setzen, welcher nun der Grund wurde, dass sich Vasari von allen seinen Mitarbeitern lossagte, eingehende Studienreisen machte und eine neue Auflage in Angriff nahm, in der er selbständig schafft und seine Quellen citirt. Die erste und grundlegende derselben ist das libretto antico, von dem wir ein Fragment wiedergewonnen haben, nach welchem sich constatiren lässt, dass Vasari diese Quelle Wort für Wort in die Ausgabe von 1568 aufgenommen hat.

Was aber haben wir, absolut genommen an dem Fragmente? An einzelnen Stellen, wie besonders in der kurzen Vita des Jacopo Tedesco können wir bis zu einem gewissen Grade Vasari's Glauben an die Autorität dieser Quelle teilen. Oefter aber steigen uns Bedenken auf, ja an einzelnen Stellen, wie besonders z. B. den Lebensdaten und der chronologischen Reihenfolge der Werke im Allgemeinen, ferner der Capella Gondi in der Vita des Cimabue und der Datirung von Nicola's Thätigkeit in Bologna gegenüber konnten wir directe Unrichtigkeiten nachweisen. Das beeinträchtigt allerdings die Wertschätzung dieser Quelle an und für sich. Wir werden daher auf sie die Kritik zu übertragen haben, die wir bisher Vasari gegenüber übten.

Was die Datirung anbelangt, so verhindert uns ein Umstand, darüber mit voller Bestimmtheit zu urteilen: die völlige Unabhängigkeit des libretto antico von Ghiberti. Nach der auf Bramante bezüglichen Stelle in der Vita des Nicola Pisano müsste unser Fragment nach 1513 ca. entstanden sein. Aber die uns vorliegende Handschrift ist im 17. Jahrhundert geschrieben, die Stelle kann also inter-

polirt sein. Uebergehen wir sie, dann wäre der natürliche Schluss: das Fragment ist vielleicht gleichzeitig mit Ghiberti entstanden, da keiner der beiden Verfasser den andern berücksichtigt. Keinesfalls kann das Fragment älter als ca. 1400, d. i. Filippo Villani sein, weil es bereits die von diesem aufgebrachte falsche Nachricht aufweist, Cimabue habe mit Vornamen Giovanni geheissen. Die specielle Untersuchung der einzelnen Viten, wie ich sie in diesem Buche für Cimabue angestellt habe, wird wohl auch in dieser Richtung zu bestimmteren Resultaten führen.

REGISTER.

Druck von Adolf Holzhausen,
k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.

NACHTRAG.

Im letzten Augenblicke wird es mir noch möglich eine Lücke auszufüllen.

Zu p. 102 unten. Die Goldbulle Friedrich I. ist abgebildet von C. Heffner, „Die deutschen Kaiser- und Königssiegel etc.“, Würzburg, 1875, Taf. V, Nr. 35 (vgl. Schneidt, „Thes. juris franc.“ I, p. 410). Sie hat die Inschrift ROMA und „† Roma . caput . mundi . regit . orbis . frena . rotundi.“ Der Charakter der Darstellung ist gleich dem der Miniatur im liber Guidonis. Von Interesse ist nur der turmartige Bau der Mitte, welcher das Colosseum andeuten soll. Vgl. damit Heffner, l. c., p. 10, Nr. 44. Es ist charakteristisch, dass auch auf den Bullen Friedrich II. Rom stets in der gleichen Art, d. h. ohne irgend welchen Bezug auf die Wirklichkeit gebildet ist. Vgl. Heffner, l. c., p. 14, Nr. 63 und 64, Taf. V, Nr. 49 und Taf. VI, Nr. 50. Ebenso auf der Bulle Rudolfs von Habsburg, l. c., p. 17, Nr. 77 und Taf. V, Nr. 62. Aehnliche Darstellungen, stets mit der gleichen Umschrift, auch noch später, so l. c., Taf. X, 87; XIV, 103; XVII, 116.

Zu p. 108. Aus dieser stattlichen Reihe imaginärer Bilder Roms fällt nur die Goldbulle Ludwigs IV. heraus, die, heute im Archiv zu Cremona befindlich, an einer Urkunde hängt, in der der Kaiser denen von Cremona gewisse Rechte verleiht. Datirt: Pavia 1329 iuni 21 (Wortlaut bei Böhmer, Acta imperii selecta II, p. 804, Nr. 1117). Heffner, l. c., p. 20, Nr. 90 und Lichtdruck auf Tafel X, 74. Der Vergleich lässt meine Abbildung als hinreichend genau erscheinen. Andere Reproductionen findet man bei Heineccius, „de sigillis“, Tab. XIX, Fig. 2, dann im Nürnberger Wappenkalender von 1743 am

Schlusse und „Privilegia et pacta der Reichsstadt Frankfurt." Frankfurt, 1728.

Herr Hofrat Ritter von Birk teilt mir mit, dass er die Bulle sowol, wie die ganze Urkunde für gefälscht halte. Es würde sich in diesem Falle darum handeln nachzuweisen, woher der Fälscher seinen Roma-Typus genommen habe. Derselbe kann wohl unmöglich ebenfalls eine Fälschung sein.

(p. 162, Zeile 25 lies einst statt nicht.)